# كلمات على الطريق

## من احدى الزوايا

# نحو ثقافة عربية جديدة



( ١ )

أفرزت العقود الأخيرة من القرن العشرين نمطاً من المثقفين المهزومين من الداخل ، وهم يرزحون تحت ثقل الاحساس بالفجوة الانسانية ( وليس الحضارية ) بينهم واقعاً متشكلاً على النحو الذي تشكلوا فيه ، وبين واقع إنساني تشكلت فيه أفكار ( وان كانت ماتزال أفكاراً أولية ) عن الحرية ، والديمقراطية ، وحقوق الانسان ، الأمر الذي أنتج حالة شعور بالحبوط أصبح المثقف من هذا « النمط المهزوم » يستشعرها داخلياً ، فيسقطها ـ ربما بشكل ردّ فعل عفوي ـ على الواقع من حوله ، بكل مافي هذا الواقع أو مايصدر عنه ، فهو إذْ ينظر الى هذا الواقع لايجده ـ إلّا « واقع هزيمة « ، الانسان فيه مهزوم ، والأفكار الكبيرة التي حملها ، في مرحلة ما ، كذلك .. وكذلك اللغة التي تحاول التعاطي مع مشكلات هذا الانسان وقضايا واقعه .. وبالتالي فإن ثقافة نهايات القرن العشرين كما تبدو له ، وفي الصور التي يتمثلها فيها ، « ثقافة مهزومة » بحكم كونها ـ بحسب مايرى هذا المثقف ـ لم تنتج « صيغها الحرّة » أو تبني « أشكالها المستقلّة » . فهي ـ في نظره ـ ثقافة تنتصر للتاريخ على الحاضر ، فتبرّز « الطغيانية » وتقفز على « الديمقراطية » وكل مبادىء الحياة الكبرى ..

هذه النظرة ـ الموقف أفرزت عديد « الأفعال » و « ردود الفعل » السلبية ، كان بطلها والقائم بها هذا « المثقف » نفسه ، وقد تشكلت في « ظواهر » يحاول ، جاهداً ، أن يجعل لها « سمة ثقافية » تأخذ صيغة الرد ، أو الخروج على السائد والمألوف . طارحاً منها « بديلًا » يقدّمه في صور من صور الموضوعية !!

وانسجاماً مع نظرته ـ موقفه ـ يثور على الواقع ، رافضاً كل شيء فيه ، متحللاً من أية صلة به ، ليتبع « نفي الذات » هذا نفي آخر ، لعلاقة الادب والفن بالانسان ، وترديد الافكار التي تعود في أصولها الى جذور عدمية ، مثل : « موت المؤلف » و « نهاية عصر المثقف » و « نهاية التاريخ » ، من غير تنبّه الى ما تيسرّ منها من مفهومات تستدرجنا ، في حالة الاتساق معها والانسياق وراء ما تقول ، الى الهاوية ..

كما نجد عن هذا « المثقف » نفياً واضحاً لما ندعوه بـ « الرؤية التاريخية » ـ أي رؤية الأمة لذاتها ، الحاضرة أو الممكنة ، في مايخص المستقبل تحديداً ..

فإذا ماقلنا هنا : إن لحرية الاختيار ثمناً ، فإنّ الثمن هنا ، في حالة مثل هذا « الاختيار » ، يجيء فادحاً ... ذلك أنّ مهمة المثقف ، والكاتب تحديداً ، هي من أعقد المهام وأشقّها .. فهو ـ كما ينظر إليه أحد كتّابنا ـ « لا يلبّي حاجات قديمة ، بل يستثير لدى قرّائه حاجات جديدة ، وحوافز لم تُخلق بعد . إنّه يسبقهم دائماً لأنه يقف على حافّة المجهول في نفوسهم وفي حياتهم ، إنه يستنقذهم ، دائماً ، من قيود الحاجات القديمة ، ويفتح عيونهم على رؤية جديدة لهذا العالم الذي يبدو ، لأول وهلة ، أنّه يكرّر نفسه بطريقة قاتلة ... »

## ( ٢ )

كان المفكر العربي « رفاعة الطهطاوي » قد نادى منذ نحو قرن ونصف القرن من الزمن ، داعياً الى أن يكون « الوطن مكان سعادتنا أجمعين ، نبنيه بالحرية والفكر والمصنع » ، ووجد أن هذه « الثلاثية » وحدها هي ثلاثية الوجود » الفعلي للانسان العربي ، إذا أراد هذا الانسان البقاء والاستمرار والتأثير من خلال بناء وجود متمكن من نفسه ومن الواقع ، في عالم اليوم والغد ، على حدّ سواء ..

ومنذ حوالي عقدين من السنوات نبّه مفكر عربي آخر ، هو أنور عبد الملك ، الى أننا نحن العرب ، « في حرب حضارية مصيرية » ، معتبراً الطرف الآخر فيها ( الغرب ) هو « العدوّ الحضاري الخارجي » ، داعياً ، في الوقت نفسه ، الى اقتلاع سموم التبعية الفكرية من واقعنا ـ هذه السموم التي يجدها قد جاءتنا « تحت شعار التحديث القائم على التنمية السمسارية التابعة » التي فتحت « وتفتح للمشروع الامبريالي ـ الغربي أبواب واقعنا وعقولنا ، ليحتلّها من جديد ... تساعد ، في هذا ، أشكال عديدة ومختلفة من وسائل التعبير الثقافي التي تتم إعادة صياغة « مبادئها » صياغة تخدم هذا المشروع في ما يحمل من رؤية أو يتخذ من توجهات . ونحن نجد اليوم اكثر من مفكر يرى أنّ « التلفزيون » سيلعب ، مستقبلاً ، وعلى نحو اكثف واكبر تأثيراً ، دوراً بارزاً وخطيراً في عملية « إعادة الصياغة » هذه ، ذلك « أن القوّة الحقيقية للتلفزيون في بثّه الصورة والصوت الى البيوت ، وما يأتي به من أحداث العالم ومن أشكال جديدة في فنون الموسيقى والرقص والمسرح هي ( بحسب تقدير « فيديريكو مايور » .. ) قوّة ذات صلة وثيقة بحياتنا ، ذلك لأنّ التلفزيون ، بقوّته وحذقه ، يمكنه أن يُحدثَ التغييرات في الطريقة التي تنظم بها مفاهيمنا ، وأن يجعلنا نُحسّ بأنّ مايمرّ بنا ، في حياتنا اليومية ، هو ليس كل ما هو موجود في العالم ... »

وكما تمّ استثمار هذه الوسيلة ( التلفزيون ) عربياً على نحو فج ، وشديد السطحية ، في معظم الحالات .. استثمر « الآخر ـ الغرب » الوسيلة نفسها على نحو دقيق في اجتذاب المشاهد ، ومدروس توجهاً في ما يحمل من تأثير إليه ، ذلك أن « التقنية الحديثة » ، في وجهها المتطور ، لم تعد ، في نظر الغرب وفي توظيفه لها ، « منتوجاً معرفياً فقط » ، وإنما أصبحت ـ كما يراها مطاع صفدي ـ « نظاماً للأنظمة المعرفية كلّها » . ومن هنا فإنّ « الطابع الاستهلاكي الذي تتخذه التقنية إطاراً وحيداً لفكرها واجراءاتها « يثير السؤال بشأن ماتنتجه هذه « التقنية » من « معارف » تأخذ شكل « البضائع » التي تدخل ، بدورها ، ضمن نظام تنظيم علاقات الفعل وردّ الفعل ، الفردي والجماعي .

هذا الواقع ، الذي يتشكل على هذا النحو وفي هذه الصورة ، هو مايجري استثماره من قبل « العولمة » التي ترى الى « إدماج العالم » لا على أساس المشاركة ، بل على قاعدة التبعية . فهناك « مركز » يشكل المحور ، وهناك « أطراف » تتبع هذا المحور وتنتظم في حركته ..

فإذا ماجاءتنا هذه « العولمة » بشعارات إنسانية الطابع والتوجّه ، من قبيل : العمل على التقليل من « معاناة البشرية » ، وتقليص التوترات التي تسود عالم اليوم ، وإزالة ما أمكن من الصعوبات ، وتذليل المصاعب التي تواجه حياة الانسان ، والسير بالانسانية نحو التقدم الاجتماعي ، وتحقيق حرية الفرد ، في كل ما لهذه

الحرية من وجوه .. فإنّ هذا كلّه لا يمثّل ، في حقيقة الأمر ، اكثر من طرح زائف .. والتفافاً على شعارات ومباديء وأهداف كانت « حركات التحرر » ، الوطني ، و القومي ، قد رفعتها أو نادت بها ، وعملت في سبيلها ومن أجلها ـ فواجهت ، بهذا كلّه ، « الامبريالية العالمية » التي تريد ، عن طريق مثل هذا « الموقف الزائف » مصادرة حقّ الشعوب في تقرير مصيرها .

ومن هنا نقول : إذاً فان عصرنا هذا هو عصر التحديات الاقتصادية والسياسية والعسكرية ( التي تمثلها ، وتقودها وتوجهها ، الامبريالية العالمية متمثلة بالرأسمالية الغربية ) فإنه ، وبالقوة ذاتها ، عصر التحديات الثقافية والحضارية .. ذلك أن هدف « الغرب » بنزعته الرأسمالية المحرّكة ، هو : الهيمنة على بقية العالم ، وتسخير موارده لصناعاته ، واحتلال أسواقه ببضائعه . ولكي يتمّ له هذا وذاك ، لابدّ من « عمل مكثف » لاحتلال العقل أولًا ، تمهيداً لبقية الاحتلالات .

ومن هنا أيضاً ، تأتي الدعوة ـ دعوتنا نحن ـ الى ثقافة عربية جديدة ...

( ٣ )

تشيع في ثقافتنا العربية اليوم ظاهرتان بارزتان ، هما :

ـ الخوف من المستقبل والنظر إليه بمزيد الارتياب ..

ـ والخشية من المواجهة الفكرية الشاملة ..

ولعلّ هاتين الظاهرتين هما من اكثر الظواهر الثقافية اعاقة للنمو والتطور والتقدم .. يحصل هذا ، ونحن ندخل عصراً جديداً « يهدّد » بمتغيرات تشمل حياتنا وأساليب تفكيرنا ، وطرائق تعاملنا مع الواقع الذي يدفع إلينا بمتغيراته . فإذا كان علينا أن لا نكون خارج العصر ( لأنّ ذلك يعني دفعنا خارج التاريخ ) . فإنّ بداية الطريق هي في : التحرر من الخوف الذي قد تزرعه « الأفكار الجديدة » في نفوسنا .

ونحن ندرك الآن ونعي أن المستقبل هو « الزمن » الاكثر أهمية من سواه من الأزمنة .. ونعرف أن العلم والمعرفة أساس كل تقدم ، وأنّ النهضة ، كل نهضة فعلية ، لا تتحقّق إلّا بفعل عمل يتحلىٰ بصفات الشجاعة والإقدام ..

لذلك علينا أن نمتحن جرأتنا فندعو الى « ثقافة عربية جديدة » تقوم على ركيزتين ، تشكلان الاساس لها والمنطلق :



فأولًا : بتجاوز الموقف الوضعي التقليدي الذي يأخذ بمنطق التسليم بأنّ العمليات الفكرية تمثل « ظواهر طبيعية » منزهة من كل اعتبار حضاري أو سياسي ، باعتبار مجتمعاتنا مجتمعات متأخرة ليس لها من سبيل ، الى هدفها ، إلّا تقليد الآخر ـ والغربي ومسايرة تجاربه ..

ـ وثانيا : التقدّم بالمستوى البديل ، وهو ما يتمثّل في الموقف النقدي الجذري .. وأساسه المنهج العلمي الأصيل فهو وحده الّذي يتيح لنا دراسة ظاهرتي « التخلّف والتأخر في المجتمع والثقافة » بوصفهما ظاهرتين متلازمتين يمكن تجاوزهما ـ وفاقاً لهذا الموقف ـ من خلال :

ـ نبذ التبعية لثقافة الآخر ـ الغربي ، الذي يريد لها / ويعمل من أجل أن تصبح « ثقافة مهيمنة » على سواها من الثقافات ..

ـ تبنّي الفكر القومي ، أساساً ومحرّكاً لكل ما من شانه أن يحلّ مشكلة التحول الاجتماعي والثقافي في الحياة العربية ، على أساس تفجير القوّة الذاتية الفعالة للانسان العربي ، وتوجيه طاقاته الابداعية ، واستثمار قدراته في مجال ترصين خصوصيتنا القومية ، وتعميق رؤيتنا الحضارية ..

ـ رعاية العقل المبدع ، وجعل آفاق الفكر والتفكير مفتوحه أمامه ، ودعم مبادراته الخلّاقة ..

ـ نبذ كل مايتعارض والعقل ، أو يعمل على تعطيل / أو الحدّ من طاقات الفكر المبدع ، فالابداع الخلّاق وحده الذي يحقّق حضورنا في عالم الغد ..

ـ إعتماد النظرة الستراتيجية ، والاصدار عما يتعين بها / ومن خلالها من موقف . فبذلك يتعيّن الطريق نحو : ثقافة عربية جديدة .

ماجد صالح السامرائي

## حميد سعيد ..

# من الشواطئ حتى فوضى في غير اوانها ؟

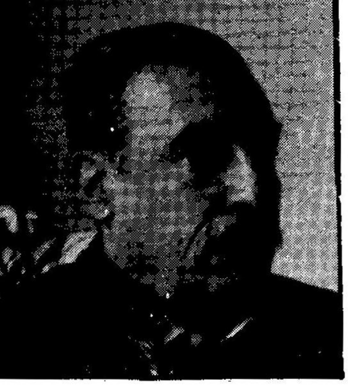
محمد مبارك





بعد مسيرة شعرية تمتد لاكثر من ثلاثين عاماً ونيف ، يستطيع قارىء حميد سعيد ومتابع سيرورة عطائه الشعري ان يؤشر - بوضوح - ثلاث مراحل من صيرورة عطائه . الاولى منها تضم مجموعتيه الاولييين - شواطىء لم تعرف الدفء ، ولغة الابراج الطينية ، وقد جمع فيهما بواكيره وما وفق الى كتابته بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ م ؛ والثانية تضم مجاميع - قراءة ثامنة ، وديوان الاغاني الغجرية ، وحرائق الحضور .. ومعظم قصائد هذه المجاميع كتبها الشاعر وهو بعيد عن العراق في اسبانيا والمغرب العربي ؛ وضم مجاميع المرحلتين في ديوان جامع بعنوان : « ديوان حميد سعيد » صدر اواسط الثمانينات ؛ اما المرحلة الثالثة فتضم مجاميع - طفولة الماء ، ومملكة عبد الله ، باتجاه افق اوسع ، وفوضى في غير اوانها ، لم يضمها كتاب جامع اسوة بمجاميع المرحلتين الاولييين ، توفرت في معظمها على موضوعة الحرب التي شبت حرائقها اواخر عام ١٩٨٠ ، ولما تزل شواظها تستعر بهياج وعنف وقد اشرفنا على انهاء تسعينات القرن الاخير للالفية الثانية للميلاد .

واذا كانت مجموعتا المرحلة الاولى ، قد تقدمت بالشاعر - ارهاصاً وتحققات ، في مجمل ما انتهت اليه تجربته الشعرية من خاصيات وسمات جمالية - ذهنية ؛ فان مجموعات المرحلة الثانية صارت بهذه السمات والخاصيات الى تهيكلات جمالية كرست الشاعر تجربة شعرية متفردة بين ابناء جيله بل لعله يتقدمهم في الكثير مما اضحى سمة متميزة في البنية الشعريه التي درج على مسالكها جيل ما بعد الريادة في الستينات .



اما المرحلة الثالثة ، فقد وظفت كل ما انتهت اليه تجربة الشاعر من خصوص لتتوفر بهذا الخصوص على الكثير من وقائع الحرب ومفرداتها وما افرزته من حالات واوضاع فردية او جمعية ، بدهاء شعري معجب راح يتجاوز ظاهر الايديولوجية الى الشعرية ويتخطى الضيقة من حدود المنظور الى فضاءات ذهنية روحية واسعة ، تؤطر الانسان قضية وحدوساً وتجعل الاعتقاد ارادة تنفتح على اكثر المحاك حرجاً في امتحان الفهم واختبار الاختيار ، برؤية تشكيلية باذخة في حساسيتها وحدوسها ؛ ورؤيا ذهنية تعول على منظومة قيمية اخلاقية ليس لك الا ان تصطف مع الشاعر فيها ، انى كان مشربك الروحي والايديولوجي واينما ذهبت بك قدمك في اجتهاد او اعتقاد . وهكذا هو شأن الخيال الاخلاقي الذي عمد اليه في صياغة وهيكلة قصائده منذ المرحلة الثانية من صيرورته الشعرية .

والشاعر في نزوعه القيمي الاخلاقي هذا في الفكر والخيال ، يستطيع بدهاء ان يصادر قارئه على ارادته وفهمه واختياره فيملكه الى صفه قناعة وارادة ، وان لم يكن ـ في حقيقته ـ معه في هذه وتلك قبل اتصاله بآثاره ؛ في الوقت الذي يتحرر فيه الشاعر من زعيق الخطابيات التي هيمنت على اصوات معظم الشعراء الذين توفروا على موضوعة الحرب تمجيداً وتحريضاً . بل لعل شاعرنا كاد يكون الوحيد بين الشعراء الذين كتبوا للحرب ، الذي استطاع ان ينفذ بود والفة الى خيال قارئه وقناعاته فيكسبه الى صفه ؛ لانه لم يشأ ان يخاطب هذا القارىء بما ينطوي عليه من افكار وقناعات ؛ وانما راح يتحدث اليه عبر ما ابتدع من نماذج اليفة لديه بفنية عالية في السرد والبناء ، عن موضوعة الحرب والوطن والانسان . فكانت قصائده تتوزعها نماذج العريف عبد العباس الذي يفتتح مجموعة طفولة المطر ثم محمد البقال والنقيب جلال والشهيد محمد علي الربيعي وبستان عبد الله والنهر واللوحة الاخيرة لليلى العطار التي ضمتها مجموعة فوضى في غير اوانها ، آخر ما صدر للشاعر من مجاميع . فانظر كيف يتحدث عن العريف عبد العباس :

في طفولته .. دفع الشر عن حقل ابيه
وتعلم ان يقنص الطير
ثم تعلم كيف يزاحم ذئباً
..............
ثم ضاق به جلده
فرأى وطناً مثقلًا بالمحبة والشمس
قال لاقرانه :
إن مجد الحياة الجديدة
يوميء لي ان اقوم ..
فقمت ..
رأيت بلاداً تدافع عن حبها
فحاولت ان اتمادى ..
وادفع عنها تباريحها ...
السلام عليك
على اخوة لك يبتكرون المحبة
والغضب الحلو والمعجزات

فمحور حديث الشاعر اذن ، هو العريف عبد العباس وليس الحرب . والعريف عبد العباس نموذج اليف قريب من مشاعر العراقي البسيط وثوابته الاخلاقية في النظر للاخر من حيث هو عضو في جماعة يمكن ان يركن اليه ويوثق به .. إنه نجدة شهم يهول الاعداء ، وطالما ذب عن حقل ابيه وزاحم الوحوش الضارية فهالها وهزمها . مثل هذا النموذج ، ليس لك الا ان تكون معه ، خاصة وانت تراه يهب لنجدة وطنه وقد احاطت به المحن ، فابلى بلاء معجباً في مناجزته وابتكر مع اقرانه ملاحم الحب والغضب المقدس والمعجزات في الدفاع عن وطنه . بمثل هذا الدهاء الجمالي ، كتب حميد سعيد عن موضوعة الحرب اربع مجاميع شعرية ، ليكسب بذلك الجميع ويوحدهم على اختلاف مشاربهم الى صفه ؛ اليس هذا هو جوهر ما يسعى الفن الى تحقيقه بين الناس ؟؟ !!

## ( ٢ ) حميد سعيد ـ الموقف والبنية الشعرية

منذ استواء الكلمة وجوداً فاعلًا في الوعي .. واحتواء الحقيقة الموضوعية مدركاً ذهنياً .. واستكشاف المخبوء من اصقاع النفس والوجود الخارجي في حياة الجماعة البشرية بنى وانظمة

عقلية ؛ والقوى التي تنتظم حياة هذه الجماعة تتنازع الكلمة ـ من حيث هي فعل ابداعي في مواقف ثلاثة . فهي اما مغامرة عادية هوجاء عاتية ؛ واما مستخذية وِالفة في الاعتزال والسلب منطوية على نفسها رؤى وبنيوات ؛ واما مقاتلة مقاومة شجاع منفتحة على الاخر عطاء وفهماً وان جنحت احياناً فتلفعت بغلائل الوهم وحلقت في متاهات لا شعور روحي لا حدود لمورابياته وانسربت في دهاليز الغازه وخداعه . وذلك بفعل تشبث هذه الكلمة بالانسان حلماً .. واصطفافها مع قوى التغيير داخل المجتمع ثورة بكل ما يشد الانسان الى عتمة الطين .. وانقلاباً على كل ما يجعل الوجود الحي المتطور كينونة نهائية محدودة قارة . واذا كان للكلمة المقاومة ان تعتمد اداة في الكشف ووسيلة في اثراء الوعي الكلي وتفجيره طاقة في بناء الانسان والمجتمع والحياة ؛ فقد اتخذت الكلمة العادية اداة في تبرير المغامرة الهوجاء وتزويق عدوانها واثمها ؛ في حين اعتمدت المستخذية ستاراً صفيقاً يتسكع خلفه المنهزمون .. ويختفي الجبناء العابثون .

وفي تشكيلة اجتماعية كتشكيلة مجتمعنا المعاصر ، حيث يرين مجتمع الخدمات والنزعات الاستهلاكية المحمومة بمتاعبه واوضاره وتشوهاته على كل مفاصل الحياة والفعل ومراكزهما الاساسية ؛ كان لنا من هذه الكلمة في تموضعاته المثلثة الاطراف من كثافة الصراع وحدة التنازع وشراسته ما لم يشهد نظيره مجتمع اخر من قبل ؛ اللهم الا ما ضارعه تشكيلة في مجتمعات الغلبة التي تطبق باخطبوطها على مجمل البلدان النامية او ما يدعى باقطار العالم الثالث . فكانت لدينا منها الكلمة الهوجاء العادية وتلك التي اثرت السلامة والانزواء بصمت واستخذاء ؛ بازاء المقاتلة المقاومة الشجاع . واذا كانت هذه الاخيرة قد حققت الكثير في صعيد الكشف عما ينتظم الانسان وكينونته المبدعة من قوانين وضرورات .. ووقفت على حقيقة التحديات المصيرية التي تواجه سيرورتنا التاريخية ؛ فقد عملت الكلمة العادية بشراسة على كم الافواه وحجب الحقائق وتبرير الطغيان ومشايعة العدوان .. مستثمرة ما تدعو له المستخذية من افكار اللاأبالية والانسحاب او ايثار السلامة لتكرسه تياراً او طابعاً غالباً لما يمكن ان تنتهي اليه طاقة الابداع من عطاء ؛ بل لم تقف هذه الكلمة العادية عند هذا .. وانما عمدت الى فرض النهج الاستحواذي الشرس الذي تتشكل هي به ملامح وسمات الى جانب النزعات اللاابالية على مجمل تمظهرات الكلمة في مجال الفكر والادب ؛ واحياناً الى افراغ هذه التمظهرات من اية طاقة تعبيرية او قدرة حقيقية على الايصال والتوصيل ، لتسقط بذلك اللغة واسطة في التعبير .. ونظاماً حيوياً في الخطاب .. ووسيلة ناجعة في احتواء العالم الموضوعي مدركاً وحيازته تصورات ذهنية يمكن اعتمادها اساساً ثابتاً في السيطرة على هذا العالم وقيادة ضروراته لما فيه خير الانسان وازدهار قواه الابداعية .

وهنا .. لابد من التمييز بين اسقاط اللغة وسيلة ونظاماً في الفهم والتوصيل ومجمل حقول الدلالة ؛ وبين ما تستلزمه ضرورات التعبير الابداعي من غلائل التضبيب والايهام التي تقتضيها ، بالضرورة ، الطبيعة الزئبقية لحقائق الوجود العيني وهلامية تمظهرات هذه الحقائق وسيولتها وعدم استقرارها انساقاً واطرادات انطولوجية قارة ومن ثم مدركات او تصورات ذهنية .

والحقيقة انه منذ الحرب الكونية الثانية ، وليس فقط منذ ثورة تموز عام ١٩٥٨ م وانتكاسها المأساوي في الستينات ، طفقت هذه الاطراف تتنازع الكلمة من حيث هي فعل ابداعي عندنا ؛ في العراق ، حيث تحتدم كل تناقضات مجتمع الخدمات ومساوئه . فكانت ثمة الدعوات المتضاربة والنزوات التي ما انزل الادب والفكر بها من سلطان ، والتي كادت غب اختلال الموازين في الحياة والفكر والاجتماع التي انتهى اليها عنف تموز وتداخل المواقع فيه ، ان تأتي على صوت الحقيقة والثورة والابداع ؛ لو لا ان لضرورات التحول والمواجهة الثورية للثوابت والمتغيرات منطقاً لا يمكن تجاوزه . ومن ثم ، ظل صوت التحول الثوري والحقيقة والابداع الفعلي ، وان غطى على هديره زعيق المغامرة وزمزمة الانهزام في الفترات الصعبة من سيرورة تاريخنا الحديث .

ويقف حميد سعيد مع كل شعراء الكلمة المقاتلة المتحدية من السياب والبياتي حتى سعدي يوسف



وحسب الشيخ جعفر وفاضل العزاوي ، الى صف التحول الثوري بكل ابعاده وفي مختلف المجالات التي يضطرب فيها . على ان هذا التحول لديه ـ شانهم ـ ليس باطار سياسي معين او عصبية لعقيدة او رؤيا خاصة .. وانما هو عنده ـ كما هو عندهم ـ موقف وجودي شامل من الكون والانسان .. ونازع داخلي يحملهم باستمرار على رفض الجمود وتجاوز صيغه النهائية . ولذلك وجدتهم في قلق متصل وحنين لا يخبو الى كل ما هو جديد واصيل . بيد ان هذا القلق وذلك الحنين ما كان له ان ينتهي بهم الى حيث ينغلقون على انفسهم شأن المنهزمين فيموتون عبارة ويجفون جذراً ، وانما ظلت الكلمة لديهم اداة في الكشف .. ووسيلة في تحقيق صلة حميمة بينهم وبين الناس . ومن ثم جاءت عبارتهم ، على غموضها وايهامها وتعقيدها واضحة الدلالة بينة الهدف متسقة المنطق سليمة البناء صادقة الرؤيا .. تجار بالنوايا وان لم تفصح .. وتهتف بالقضايا وان عولت على اللمح وترفعت عن سفح الانفعالات وشرح المواقف . وعلى الرغم من اغرائهم بسيول الجمل الفضفاضة والعبارات المنمقة التي طفقت تلصق بهم صفات التصوف والميتافيزيقا ؛ فقد رفضوا ان يحجبوا انفسهم عن الناس قضية وغاية ، واصروا على تحطيم كل ما يمنع الشاعر ان يعيش عصره اشكاليات روحية واجتماعية بين البسطاء وينفث في اذانهم بهمس ودود حلمه ورؤياه واجتهاداته وحدوسه . ولعل حميد سعيد بين الشعراء الذين جاءبهم تموز ، اكثرهم تحقيقاً لذلك . ففي مجموعه الشعري الاول ـ « شواطىء لم تعرف الدفء » ، نلتقيه يردد :

اندى الكلمات
اصدقها
ابعدها غوراً ..
كلمات البسطاء
اشربها احياناً في الحانات
واسامرها في الطرقات
ارسمها زمناً غضاً يعبق بالرايات(١)

اما في « لغة الابراج » ، فان اول كلمة تطالعنا من اول قصيدة ، تجار بانحيازها الى الغد الثوري .. ويرفضها كل ما يمسخ الانسان روحاً ويعطله وعياً ويسقط الكلمة المبدعة دوراً في حياة الناس :

ان لم تحمل اسماء الاتين سيحملك العصر
ضيفاً بين يدي الموت فقيراً
تمتد يداك بذل الشحاذين
تحمل خرقة صوفي مسكين
يتعاطى خلف الاسوار بقايا لغة التكوين(٢)

لم يشأ الشاعر في المقطعين اللذين اجتزأنا بهما من الشواطىء والابراج ، ان يقف عند الجهر بانحيازه الى صف البسطاء والاتين ، وانما ذهب الى رفض موقف الاعتزال والانزواء بعيداً عن لوافح الصراع ؛ ولم يغره نعت بعض النقاد له بالتصوف والصوفية ؛ لانه استحضر حانة تواجدهم الروحي ووجدهم وشرب من خمرهم ، ان يجنح لما نعتوه به فينخرط فيما يرونه للمريد من سلوك ؛ ولكنه وجد شأن البياتي الكبير ـ ان ينزع خرقة التصوف عن حلاجه ليقنف بنفسه في اتون صراعات المصير ؛ ولم يرض لنفسه ان يجمع بين انحيازه لغد الانسان ومسوح الاعتزال والانسحاب من دائرة الصراع الى حيث يقبع بعيداً عن الانسان مكتفياً بلوك الفاظ الوصل والوصول والتواجد والوجد والتوجدن في الذات الكلية .

هذا الى ان الاتين في عبارة الشاعر هم ـ على ما ينص صراحة ـ دهماء الناس وسوادهم من البسطاء ، وليسوا هم بالصفوة او النخبة . ذلك ان هؤلاء البسطاء هم الذين ينهضون ـ عنده ـ بالثورة .. وهم الذين يفرضونها ضرورة وقدراً بما يأتون به من حلم او فعل مادي . ومن ثم وجدنا نماذج الشاعر الذين يعيشهم مواقف ورؤيوات .. ويتحدث لنا من خلال مفردات كينوناتهم لا تخرج عن دائرة سحيم ـ الرقيق الاسود ، وابي يعلى الموصلي ـ العيار او الصعلوك البغدادي ، الا لمن يرتبط بهم موقفاً ويضارعهم في التمرد والرفض .

ويبدو لي ان ايمان الشاعر بالثورة والتحول الثوري قدراً .. وما يعتلج به صدره من شوق ويمزق اهابه من رفض ؛ لم يقف به عند تمثل الثورة شعاراً في مضامينه ونماذجه ؛ وانما جاز ذلك الى هيكلة القصيدة وشكل تكويناتها ووضع المفردة في نبيواتها وصياغاتها دلالة وحقلاً دلالياً .. وصار به الى هجر

غنائيته التي كان لنا منها في الشواطىء دفقات حلوة الى المونولوج والدايلوج الدراميين . ذلك ان الغناء ـ من حيث هو الخطوة الاولى في وعي الذات حيث جيشانها الانفعالي الفطري بازاء الماحول او الآخر ؛ وان وفق الى امتصاص الاحزان وصار الى تعقب ما في المصدر من لاعج او هم .. واقتناص ما يرهص به الغد ولا يكاد ينبض به اليوم الا حدساً او هجساً ؛ لن يرتفع الى ما ترتفع اليه النبيوات الروائية والدرامية في الشعر من شمول وتركيب وحيوية واستغراق . ولذلك كانت فترات التحول العميقة في حياة الامم والشعوب لا تجد في غير البنى الدرامية والروائية واساليبها متنفساً للتعبير عن نزوع ضروراتها وطموحاتها التاريخية مما تعج به من اوضاع وتحفل بملابساته من اضطراب وعنف فليس بدعاً اذن ، ان يجد شاعر مثل حميد ، وقد ضاق صدره بما تنوء به ـ شأن جل ابناء جيله ـ مرحلة تاريخية رهيبة من مراحل تطور سيرورتنا ، في المونولوج والدايلوج الدراميين شكلًا يتسع له تعبيراً وينبسط تشكيلًا لرؤياه . اذ بهما يستطيع ليس فقط ان يغني همه واحلامه ، وانما ان يموضع حقيقة ما التقطت مرآته الحدسية من خصوصية المرحلة التي يعيشها .. فيحقق بذلك ذاته ويكرس رؤياه واحلامه .. وقائع وتمظهرات فعلية ، فينقل بذلك الى الفعل ما كان يعيشه هو بالقوة في صعيد المتخيل والمبدع في الاقل . ففي « عيار من بغداد » مثلًا ، ينتصب امامنا ابو يعلى الموصلي ليقول لنا :

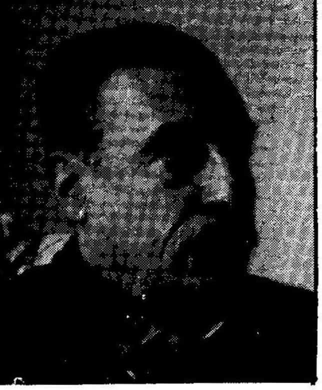
اسمي ابو يعلى الموصلي
من عياري بغداد
قاتلت رجال الحاكم باسم الله
وهزمت الشرطة في سوق الكرخ .. وخرجت
على ظل الله
الارض تبارك وجهي بالفقراء
حملت مدني شرف المدن الاخرى
..............................
وكابر ابناء الصحراء تقاذفهم
وجد القمر
وابو يعلى ضيع تاريخ السطو
فلا بدوي بين البدو ولا حضري بين الحضر
يا ارض الخوف .. تهاوى الخوف ..
زلزلت الارض ...
اعتكفت في ظل الثورة بالريات[٣] .

ليس ابو يعلى هذا الا الشاعر نفسه بكل ضياعه هو بين البدو والحضر وما تضطرب به جوانحه من احاسيس ومواقف واحزان ، لم يشأ ان يصدع بها رؤوسنا على ما هي عليه من خصوص ومباشرة ؛ فلجأ الى ايهامنا بأنها تاريخ هذه الشخصية التي تتقدم لنا بها كتب الاخبار والحكايات الشعبية ، فحقق بذلك مراده في صعيدين : صعيد سايكولوجي خاص بالشاعر وهو يرى الى احلامه ورؤاه وقد انتقلت من الامكان المحض الى الفعل الملموس المتخيل ؛ وصعيد فني تحقق له اللغة كينونة موضوعية حية تتمثل في نقل الافكار والمواقف عن طريق الفعل الفني ، حيث يتجاوز الشاعر صوته الغنائي الى الخلق الدرامي ـ الروائي .. ويصفع انظمة تلقينا الذهني والانفعالي باشكالية وجودنا الحضاري بين انشدادنا الى البدو وسيرورة احوالنا المادية المعاشة صوب التمدن الذي لا ينهض ـ بسبب هيمنة تشكيلتنا الاجتماعية الهجين ـ على اسس صحيحة او ينسرب في سياقات فعلية ناشطة من منطق العصر وضرورات صيرورته الحضارية الحقة .

واذا كان نازع الثورة وراء ما اجترح شاعرنا من اسلوب او شكل تعبيري هو اغنى واعمق من غنائيته في الشواطىء ؛ فان هذا النازع الذي ظل يلاحقه في كل مساره الشعري ، قد حمله على ان يثري اسلوبه البنائي ذلك بمحاكاة مواضيعه بنية ومعناهاتها ايقاعاً وتمثلها ملامح وهي في حركتها ونموها . ففي « اختصار المسار الاول » يكاد الشاعر ان ينقل لنا دبيب مسار تنازع الشك واليقين داخله . ففي الدورة الاولى من القصيدة نجده وقد داهمه شيء من الشك في رسالته او الخوف مما قد يضطلع به ويحمل عليه ، فينتفض لذلك ويروح يتشبث بما ينفي عنه هذا الشك او الخوف ، ويعيده الى سابق قناعاته وايمانه .. فيصرخ بنفسه في اطار من التقرير والحسم :

ان لم تحمل اسماء الاتين سيحملك العصر
ضيفاً بين يدي الموت فقيراً

فنجده يبدأ جملته بـ « إن » الشرطية ، وهو مثقل الحس شديد النذر مع نفسه ؛ في حين نراه في الدورة



الثانية ـ المقطع الثاني ، وقد سكن انفعالًا .. وارتاح نهئاً الى ما انتهى اليه ، في المقطع الاول ، من حسم وتقرير ، يستعرض مع نفسه باناة مجمل ملامح الصورة التي عليها المرحلة التاريخية التي يعيشها .. منكراً اياها ما يلزمه من دور وينتظره من رسالة بوصفه شاعراً ؛ فنقف من ذلك على كل ما يوحي بالموت والتيه والجفاف ؛ ثم ينتقل في الدورة الثالثة ـ المقطع الثالث ، الى الحديث عن الشاعر ـ الرسالة او الشاعر ـ الايمان بقضية ، فيرسم لنا صورة تعج بالفاظ الخصب والعطاء من انهار وازهار ونوافذ واطفال ، مصادراً بذلك على مغزى اسطورة التجدد والفداء السومرية ، يصير بعدها ـ في المقطع الرابع ، الى ذكرياته وما عاشه مفردات ماضيه ؛ فلا يقف على غير عطر السغب ، لينهي القصيدة بحسم الموقف لصالح الشاعر ـ الرسالة في الدورة الخامسة منها :

في سرك قدست الاسماء الحسنى ، لكن العصر
يشق طريق العصر
قالوا ان القادم يحمل وجه البوم .. وقالوا
يحمل وجه النسر ؛
لم تسمع ما قيل وسرت كظمآن
يبحث عن نبع ثر[٤]

الشاعر في هذه القصيدة اذن ، لم يقتصر على البنية الدرامية ـ الغنائية ؛ لكنه صار الى محاكاة اوضاع النفس فيما يعتورها من حالات عندما تتنازعها حمى الشك واليقين كذلك . ثم ان اللغة في القصيدة ما كانت مجرد وعاء يتسع لحركة المضامين والافكار حسب ، وانما راحت تشكل ملامح الصورة وظلال الاجواء التي تضطرب فيها المضامين والافكار ايضاً . ومن ثم وجدنا القصيدة تحفل بالفاظ الماء والنار .. العطاء والجفاف .. الخصب والسغب .. الثورة والهزيمة .. الولادة والموت .. الله والانسان .. الظمأ والنبع .. الى غير هذه من ثنائيات الموت والحياة .. الغياب والحضور .

ويتابع الشاعر في « عودة الى مرفأ المدينة » اسلوبه هذا الذي يعول فيه على الجمع بين عنصري البنية الدرامية والمضاهاة التشكيلية او المحاكاة ، لايجاد الشكل الذي يكافىء المضمون ويناسبه حركة وبناء وتركيباً وايقاعاً ، فيتمثل لنا في دوراتها ـ مقاطعها الخمسة ما يصير اليه التفكير باوضاع الثورة العربية المعاصرة وتأمل احوالها والنظر في اطوارها ومراحل سيرورتها داخل النفس . ففي الدورة الاولى ـ مقطع النخل مثلًا ، نجد الشاعر قد لفته دوامة لا قرار لها حيث :

المياه تدور على نفسها
منذ عشرين عاماً ولما تزل زهرة الجلنار .. تدور على نفسها
لان غرور التطلع القى اغانيه .. وهج انتصار[٥]

لتسلمه هذه الدوامة الى الماضي في الدورة الثانية حيث المعاناة والعذاب ، وحيث الجوع والظمأ الى جانب الحلم والحبيب . ولكنه ما ان يفيق على صمت الفجيعة وصحرائها ووحشتها ، حتى يستولي عليه هاجس من يأس وخوف في الدورة الثالثة ، لينتهي به هذا وذاك الى ما يبعث الامل ويستعيد الحلم الغر الذي يحمل طعم الماء ؛ حيث الماء هنا يرمز الى فكرة الانبعاث ؛ اذ هو اصل كل شيء حي وبالتالي فهو يمثل لدى الشاعر حقيقة جماهير الثورة التي هي مادة كل انطلاقة حية وسر كل توهج يموج به الشارع لحظة توحده بالحلم الكلي الذي تبارك به الارض عرس فلسطين المضمخ بالدماء وانبعاثة الامة وهي منطلقة من قمقمها شواظ نار .

وردة فتحتها اماس .. وومضة نهر تطلع مد الضفاف
كان بيني وبين السؤال احتراف
بدأ الحلم الغر يحمل طعم المياه
الشوارع في لحظة الاستعار تبارك لون الشتاء
مرغتني على ضفة البدء اخبار قومي
غير ان زماني انتفى زهرة وسواراً
.................
البنادق والليل مهران
عرساً في فلسطين والارض ثورة
اسم تواراثه الصحب
حيث يقدم طفل السماوات معجزة .. رحم الناصرة
رحم الارض والعروبة نار
العروبة والارض نار[٥]

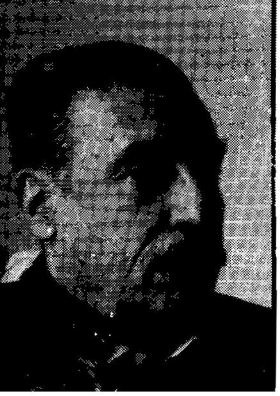
قد يصدم قارىء حميد سعيد في مجموعتيه - الشواطىء ولغة الابراج ، ما تخللـ ـه لديه من جفاف التراكيب اللغوية وتفكك صياغاتها الايكوستيكية وتلكوء وعدم مرونة الايقاع وانسيابيته . غير ان هذا ، وان آخذه عليه الكثيرون من قارئيه ؛ انما هو خاصة - ربما كانت طريفة لمجمل شعر جيل ما بعد تموز ؛ حيث يجري - بتعمد وقصد ، الاقتصاد باستخدام حروف العطف والاستعاضة عنها - حتى في اطار السياقات التي تقتضيها بنية ، بروابط ذهنية - منطقية - شكلية بعيدة تراكم الافعال وتوابعها معوّلة على سيولة تتابع الصور اللغوية ذهنيا وسايكولوجياً . لذلك فموسيقى الجملة عند حميد وغيره من شعراء جيله ، لا تتصل من قريب او بعيد بما اعتادته اذاننا من بنية لساننا الذي يموضعه كلامنا في كل لحظة تواصل وتوصيل ايكوستيكي .. مستبعداً الرنين والتنغيم اللذين يحققهما لنا تراثنا الكلاسيكي في الشعر والادب . واذا كان لنا ان ننسب موسيقاهم اللغوية الثقيلة على الاذن واللسان العربيين اللذين اعتادا الروابط اللفظية منطوقة ، فالى ما توهموه من نموالصورة في الشعر نمواً عضوياً متسقاً في الذهن والعين .. وتتداخلهما نغماً وفكراً لترسم ابعاد الفضاء الذي تتنفس فيه القصيدة . ففي المقطع الثاني من قصيدة - « الثورة من الداخل » نجد الشاعر لا يستخدم غير حرف عطف واحد لمرة واحدة في نص يعد اربعة عشر سطراً شعرياً :

اسرى بي غضب الوجد العربي الى مدن النار
حملتني ريح الثورة
باقة ازهار شوكية
القت بي في افياء المدن الكبرى
لفظتني ..
عدت غريباً
لم اتعود افياء المدن الكبرى
( او ) غرف المسؤولين
عرتني افياء المدن الكبرى
سلبتني اثوابي
لافتة الجرح القادم من عام الثورة
في بابي
اشهد يا زمن الزعم غرور الاعراب
لن تتسلق اشواق الصحراء حرير السرر الوردية(٦)

واحسب ان اذاننا وعيوننا قد اعتادت من لغتنا هذه الحروف والاصوات لاحداث الرنين المطلوب في سياق بناء الجملة او العبارة . ومن هنا .. وجدنا قارئي الشعر ومتذوقيه من مختلف اجيالنا يضيقون بالشعراء من جيل حميد لا لغموضهم وتداخل رؤاهم ورؤيواتهم حسب ، لكن لافتقار شعرهم الى ما اعتدناه واعتادوه من ذلك الرنين . وربما كان اتصال سياق عبارة حميد واطرد تتابع الجمل الفعلية لديه دون وقفة او استراحة ذهنية - ايكوستيكية عند نهايات الجمل سبباً آخر فيما تحسه الاذن والعين العربيتان من ثقل وجفاف ظاهري في عبارته .

وقبل ان انهي الحديث عن الشواطىء والابراج ، اود ان اتوفر ولو بكلمات مجتزأة على ما يلف شعر حميد من احساس صامت بالغربة . على ان الغربة لديه ليست بغربة المنهزم العادي ، ولكنها غربة من ينزع بنفسه واحلامه عما يراد لها ان تكونه من واقع مجتمع انهارت فيه كل مقومات الوجود الانساني لتقوم مكانها نوازع التهارش والغلبة . ومن ثم فهي غربة من لم يبتعد عن جوهر الانسان الفاعل فيه ؛ وانما تمثل الالتصاق بذلك الجوهر وعياً باسباب هذه الغربة ورفضاً للواقع اللاانساني الذي يفرضها . فابو يعلى الذي يرفض زمنه ويخرج على الحاكم بامر الله ويقاتل رجاله وعياً بجوهره وانتمائه مثلًا ؛ عندما يفتح عينيه على مدنه ليجدها تحمل شرف المدن الاخرى .. ويرى الى نفسه قد ضيع تاريخه وفقد جذره ؛ لا يستسلم لهذا المصير .. وانما يشحذ عزمه رفضاً وادانة وينطلق صارخاً في برية كينونته من مجتمع التهارش والغلبة والسقوط الروحي :

وانا الخوف يعتادهم واليقين
اسمي كان دوار البحر .. اجاد مقارعة الاسماء
سيفي لم يعرف طعم الغمد
تدلى ناراً في عمر الازمنة الاخرى
احرقت معابرهم نحو اللون القائم عبر الداخل
وصنعت معابري الحمراء الى غرف الظل
لسنا من طين اخر(٧)



اجل .. لسنا من طين اخر ـ هكذا يصرخ بنا ابو يعلى من اعماقه ، رافضاً بذلك اية محاولة لتقسيم البشر الى سادة وعبيد .. الى من يولد وفي فمه ملعقة من ذهب ، ومن يولد وفي فمه ملعقة من صفيح .. منكراً على مجتمعه ان يقيم على هذا العار الابدي . وهو في هذا الرفض وذلك الانكار انما يفضي بكامل ما في داخله من احساس بانتفاء روح العدل في مجتمعه وشيوع الاعتباط والجور . واذا كان ابو يعلى في القصيدة لا يكاد ينتظم مساراً ويأتلف سبيلاً ، فانه لم يتبدل موقفاً ولا استخذى ارادة . ومن ثم .. نستطيع ان نتلمس ملامح الشاعر في ابي يعلى ، وان اختلفا حالاً .. وتباعدا نهجاً . اذ ظل الشاعر هو هو في مجمل مساره ؛ فلم يفقد من نفسه شيئاً .. ولا ضيع شيئاً ، وانما اتصل رفضه لكل محاولات المسخ والاغراء والتشويه التي كانت تحدق به وتطبق عليه .

اعتذرت لكم
لم اكن في مواسمكم فارساً يمتطي
ظل سيف الخليفة
غادر الوهم داري وغادرتكم
لي فجوري واثمي ولي زمني
حملتني ريح الثورة ..
باقة ازهار شوكية
القت بي في افياء المدن الكبرى
لفظتني ..
عدت غريباً
لم اتعود افياء المدن الكبرى
او غرف المسؤولين(8)

ان غربة الشاعر هنا لا تتصل بما يعيشه اللامنتمي من اغتراب ومزاعم الانسحاق والدونية والرفض السلبي التي يعج بها وسط مثقفي البرجوازية الصغيرة ؛ خاصة بعد انهيار تموز وتتويج سيرورة الامة في هذا العصر بهزيمة حزيران واستواء عصبة من الاغبياء المغامرين على مقدراتها في كل اقطار العروبة من اقصى المحيط الى اقصى الخليج . ذلك انها غربة واعية .. واضحة الانتماء محدودة الموقف ، وان كان وعيها وانتماؤها وموقفها لا يصدر عن تحيز لرأي او نهج ذهني بعينه ولا تشويه عصبية لغير الانسان جوهراً فاعلاً وللشعب طاقة لا نهائية القدرة والفعل في مختلف مجالات الابداع والعمل ومستوياتهما . هذا الى ان حميد سعيد في وعيه واحساسه ذين بالغربة لم يقتصر على الابراج ، وانما كان له ذلك في الشواطىء . ولعل في قصيدة « الجليد » من مجموعة الشواطىء ما يرهص بذلك الوعي الذي صار اليه في مجموعة الابراج .

ومهما يكن .. فبامكاننا ان نقول ان حميد سعيد صوت شعري واثق في شواطئه .. متميز في ابراجه ، بل انه ليتجاوز هذا الوثوق وذلك التميز الى طرح تجربته بنية شعرية تكاد تنفرد فلا تجد له نظيراً بين شعراء رعيله . ولعل من ابرز سمات هذا التفرد انه لا يكاد يستقر من نفسه ونزوعه البنائي الشعري على شكل او اسلوب يتسع لهذه التجربة رؤيا ورؤية ، وانما هو في بحث متصل متواصل عن الجديد في كل تجربة او قصيدة . ولذلك تراه في الابراج غيره في الشواطىء .. وفي اختصار المسار غيره في عودة العشق والعاشق من مجموعة الابراج . على انه في تلقه هذا او بحثه ذاك ، ليقاتل بكلمته الى صف التحولات الثورية في الارض العربية .. وليرفض ان تكون لكلمته هذه تبريراً لعبث مغامر او ستاراً لمنهزم منهار .



## ( ٣ ) الشاعر بين لغة الابراج وحرائق الحضور

شأن كل التجارب الشعرية الاصيلة ، استطاعت تجربة الشاعر حميد سعيد الشعرية التي رسمت مجموعته الثانية ـ « لغة الابراج الطينية » ابرز ابعادها الحياتية والتعبيرية ، ان تنتهي الى فرز خصائصها الجمالية والرؤيوية في ساحة الشعر العربي ، بشكل فيه الكثير من الادلال والقوة ، عبر مجاميعه الثلاث الاخيرة . فلقد جاءت هذه المجاميع لتكرس ما طرحته او ارهصت به هذه المجموعة من خاصية بنائية في الاسلوب وطريقة في التناول وتفرد في الموقف او الفهم . فالانحياز للثورة من حيث هي موقف شمولي مطلق ؛ وصياغة الجملة التي تجمع بين الغموض والتصريح بالموقف ؛ والاسلوب الدرامي ـ السردي في البناء الشعري ؛ والحرص على التقاط مفردات ايقاع الموضوع عبر تركيبة القصيدة ومفردات بنيتها الشعرية ؛ والاغتراب عن

الواقع بحس تراجيدي رافض ؛ والاصرار على التخلي عن حروف الربط في صياغة الجملة او العبارة الشعرية ؛ كل هذه الخصائص والسمات التي تقدمت بها مجموعته الثانية بخاصة ـ بشكل يتراوح بين الارهاص والوجود المتعين ؛ استطاعت عبر المجاميع الجديدة ان تصل في تحققها واكتمالها الى صعيد تعبيري غني في تحققه واكتماله .

فالموقف من الثورة اضحى لديه هاجساً اخلاقياً وخيالًا مناقبياً يرفد غنائيته بما يرتفع بها اثراً جمالياً وحسياً قادراً على تخطي الطرافة والبهرجة اللفظية الى حمل القارىء على الوقوف الى جانب الشاعر في موقفه ذاك ، وان يكن غير ما يرتضيه القارىء لنفسه عقيدة وفكراً . فالقصيدة اضحت لدى الشاعر في مجاميعه الاخيرة اقدر على امتلاك الحس بما تنفث فيه من فكر ينساب دون تهريج او جعجعة عبر صور حسية تعدي القارىء بما تحمل اليه دون ان تترك له فرصة تحسس ما يتميز به او يختلف مع الشاعر موقفاً واجتهاداً . ومن هنا كان الشاعر ليس فقط قادراً على مصادرة القارىء على موقفه لحظات الدهشة او الانبهار الذي تحدثه قدرة الشاعر على اللعب بالالفاظ وفبركة الصور الشعرية ، ولكن اخلد اثراً في هذا القارىء بما يكشف له عبر محسوسات وجوده من صور حية تتمثل موقف الشاعر وتتشرب رؤياه وعقيدته .

خذوا جلدي
اسلخوني مثل سلخ الشاة ، عروني ، انثروا لحمي
امسحوا لعناتكم بدمي
مررت عليكم في ليلة العيد
وكنتم تولمون على عيون ابي
مددت يدي .. اكلت .. عرفت
ان طعامكم سم ، وان بيوتكم مبنية بعظام اهلي
ايها الغرباء .. لا تدنوا ..
اسمعوني
واحفظوا احداقكم فمواسم الاطفال
انضجها هوى عذري
فتح اعين الاحياء .. موتى من قبيلتنا
نذرناهم لوجه صبية قصت جديلتها
وباعتها لنحاس حزين .. يمتري ماء العيون
يقايض الشيطان ، يوقظ وجهه
يلقيه بين موائد الفقراء سماً
في تطاولهم ظماً
هذي ثيابي ايها الفقراء ، احملها دليلًا
راية معروقة واقول :
في شرفاتهم دم اخوتي والنار
في فلواتهم رعد بلا امطار
قالتها جهينة .. صدقوها
ان نعم القول ما قالت
وعندي ايها الغرباء ........
..........................
..........................
وحين هزمتكم بالصمت .. لم احمل عليكم
لم ار الحجج التي تاتون غير مواسم للموت
جاء نبيكم
بالامس فقأ اعين الحجاج
دنس كل قادمة لبيت الله
صب الخمر انهاراً بغار حراء
عاشر ساقي الخمر
معاشرة النساء
وعاد يدعو اهلنا الضعفاء
باسم شهامة عوراء[٩]

فانت من هذه الصور الحسية المفرطة في حسيتها .. حيث السلخ والدم والعظام والشراهة وسمل العيون واستباحة الحرمات والاغتصاب والمعاشرة الشائنة والايلام على الاحداق وامتراء ماء العيون ومقايضة الشيطان ، لا تستطيع ان تمنع نفسك وانت تتابعها بقرف مفزع ؛ الا ان تقف مع الشاعر فيما اراد ان يطرحه عليك من موقف ؛ والا ان تتشرب هذا الموقف وان لم تقصد الى ذلك ؛ فترفض هؤلاء الغرباء .. وذلك النبي الذي يتحدث عنه الشاعر بهذه الصيغة التي يلملم فيها الخيال الاخلاقي نثار الصورة الشعرية ذات الهاجس الغنائي الضاج بصخبه وعنفه ومطاولته وتحديه ورفضه . وهكذا يغدو موقف الشاعر ورؤياه الفكرية ـ الايديولوجية جزءاً من طاقة الوهم لديه واساس بنائه الشعري . فهو يفكر ـ هنا ـ بحواسه ويتلمس طريقه الى الملموس من وجوده عبر هذه الرؤيا وذلك الموقف . ولعل هذه الخاصة في تجربة حميد سعيد



الشعرية وراء غلبة نبرة العراف او المتنبيء في صياغته الشعرية . فالشاعر وقد تشرب كيانه بما يراه ويدافع عنه من موقف او قضية ، ما كان له الا ان يعتمد لهجة العراف في مواجهة الناس بما يراه ؛ اذ ليس امامه ؛ وهو يدعو الاخرين الى موقفه ، غير ان يكون مبشراً سياسياً او كاهناً عرافاً وما كان لشاعرنا ، بخاصية بنيته الشعرية ، ان يكون مبشراً او مكبر صوت على غرار ما نعرفه من شعراء السياسة وناظمي الشعارات والافكار ؛ ولذلك كان جنوحه الى العرافة رؤية وصياغة وزاوية رصد ؛ اذ بهذه يرضي نزعة التبشير لديه وهاجس الفن الذي ينزع به الى الاستبطان والتشبث بما يأتي به طاقا الوهم من جمال الايهام وسحره وتلميحه وروغان وتحليقه العجيب في الاجواء والتكهنات السحرية .

اننا راحلون الى وطن الحور .. والعسل ..
اللبن ..
الظل
انا ملأنا حقائب اطفالنا بالاناشيد
باركنا النهر
علمنا لهجات المياه
فمن لم يمت فليكن معنا
قد عرفنا الطريق .. علاماتها ..
حيث يلتحم الملح بالملح .. لا تلتفت
وتوقف .. اذا التحم العشب بالعشب ،
هذي بشارتك .. امتلك الارض وأبنِ بها ..
سوف تأتيك من نسلها مهرة
كلما استقبلت بحوافرها الارض
شبت حدائق احلامنا ..
وامتلأ الضرع واخضوضر الزرع
وانغرز الوطن العربي باجسادنا
ايها الناس :
جئتكم ببلادي وجاءت اليكم بوجهي ..
بلادي
مباركة هي .. ملعونة
حلوة .. مرة(١٠)

على ان الشاعر وهويتدثر في جبة العراف لا يسقط في زمزمته او يقع في شباك تهويماته ؛ وانما يعتمد فيما يقرؤه من ابعاد الزمن الاتي في مجمل ما يعيشه انساننا العربي من يومه وارهاصات غده من احاسيس وافكار وهواجس لما يتعين بعد ، او هي متعينة في صيغة لا يجدها تحمل ما يحمل هو منها فيعمد الى اعادة صياغتها بالشكل الذي ينزع عنها قشرتها المألوفة ليكسبها لا محدودية عامرة بالوهم الذي يفجر صوره الحسية بطاقات تعبيرية لا تملكها متعينات الحس العام او متحققات وعي العامة . وهو في ذلك يهرب من الخاص الى العام ومن المتعين الى المطلق الذي ربما رمز به الى الماضي الذي شهد بعث العرب امة ورسالة في موجه حضارية مهيبة في زخمها وعطائها القومي والانساني . ولعل تعكز الشاعر على بعض الرموز التي حفلت بها قصص التراث العربي واساطيره ـ زرقاء اليمامة ، ابو يعلى ، سطيح . ابن زريق ، طارق بن زياد ، عام الفيل ، غار حراء ، وغيرها مما تحفل به قصائد المجاميع الخمس ؛ او متابعة القرآن في بعض صياغاته اللغوية وخصوصه في التعامل مع بعض الاصوات ؛ يشيران الى بعض اثار هذا النزوع الى الماضي في توجهات الشاعر الذهنية .

ولئن كان شكل القصيدة عند حميد سعيد منذ مجموعتيه الاوليين ، تتواشج فيه الاشكال الادبية لتأتي لنا بصيغة القصيدة ـ الحكاية او القصيدة ـ شبه ـ الدرامية . فان هذا الشكل استقر في المجاميع الثلاث الاخيرة لنقرأ فيها قصائد تجمع الغنائية الى البنية الدرامية او البنية الروائية ، او كل هذه مجتمعة في تركيبة شعرية شفافة متوترة الايقاع واحياناً محتدمة . وهنا اجد ان ابسط ما اريده بـ « الدراما » في القصيدة الشعرية . ان جوهر الدراما في المسرح هو الصراع . وبدون الصراع لا يمكن ان نحصل على الطبيعة الدرامية في اية صيغة او بنية ابداعية . هذه بديهة ليس لمن يريد ان يقف على كنه المسرح ، الا ان تكون من اوليات علمه او الفباء هذا العلم . بيد ان الصراع ـ بمعناه العام ـ ليس بخاصة للمسرح حسب ، وانما هو قدر مشترك تجتمع فيه ضروب متعددة من الفن والادب بالضرورة ؛ بل لا قيام ولا قيمة لهذه الفنون او ضروب الفن الا بما تحمل من ابعاد هذا الصراع وصوره . فحتى القصيدة الغنائية المحض لابد لها من قدر من هذا الصراع ؛ اذ لابد لها من ان تولد عبر احتدام الجدل ـ الصراع ، بين الذات المبدعة ـ الشاعر ؛ والموضوع الذي

تتشكل منه مادة الشعر في القصيدة . فالصراع اذن ، ضرورة لازمة ما دام الفن والاثار الفنية تقوم ، بالضرورة ، بالجدل القائم بين الذات المبدعة والموضوع الذي هو طينة كل خلق ومادة كل اثر ابداعي . وربما تعددت اطراف الجدل عند هذا المبدع او ذاك او في هذا الاثر الابداعي او ذاك . اذ قد تتعدد محاور التجربة وتتنوع انماط التضاد .. فيكون الجمهور ـ كما هو عند الجواهري ـ مثلًا ، محوراً ليس لنا ان نقف على كنه تجربته الشعرية الا من خلال فهمنا لطبيعة هذا المحور ووضعه من وعي الشاعر وحدوسه ونوازعه ؛ وقد تكون المرأة ـ نزار قباني مثلًا ـ هي المحور في تجربة الشاعر ؛ وقد تكون الطبيعة او اللغة او مثال ذهني او حسي خارج اطار التجربة الانسانية المحدودة ، هي هذا المحور ؛ لكن ، وفي جميع الاحوال ، يظل الجدل الاساس قائماً بين الذات المبدعة والموضوع ، مهما تعددت محاور الجدل وتكاثرت ضروبه واصعدته . فالصراع اذن ، لا يخرج القصيدة عن طابعها الغنائي ؛ لانه لا تقوم هذه القصيدة الا به ومن خلاله ـ وان اغناها واصل حقول دلالاتها ؛ من حيث هي خلق فني واثر مبدع . ان الصراع بمعناه العام في الفن كالمحاكاة او التعبير اللذين ليس لاثر ان يكون فناً الا بهما ، اذ هما قدر مشترك تجتمع في صعيديهما كل الفنون .. ولا يرتفعان من اثر الا ليخرجاه من دائرة الفن من حيث هو خلق وابداع .

ثم ان الدراما ، وان كان الحوار فيها احد اهم اسسها التي ليس لها ان تعدوها بحال ؛ الا انه ليس هو الدراما بنية ؛ وفي القصيدة الشعرية لا يمنحها طابعاً درامياً ؛ اذ كثيراً ما اعتمد الغناء في الشعر الحوار صيغة ؛ فلم يخرجه الحوار من طبيعته . وقصائد عمر بن ابي ربيعة مجرد مثل واحد يذكر في هذا الشان .

اذن كيف يتسنى لنا ان نفرز القصيدة ذات الطبيعة الدرامية من غيرها . اعتقد ان احتفاء القصيدة بخلق النموذج متوسلة الى ذلك بالحوار وابتداع المواقف ورصد ما ينهض بينها من جدل وصراع ، هو القيمة ـ الفصل التي يمكن ان نقيم على اساسها هذا الفرز . ذلك ان جنوح القصيدة الى خلق النموذج من خلال المونولوج الدايلوج يخرج الشاعر في رصده من زاوية الغناء ، حيث الصوت الاول للشعر هو الغالب ، الى زاوية الرصد الموضوعي ، حيث الصوت الثاني والثالث للشعر اي الرواية والدراما . وبذلك يكتسب الشعر بعده الموضوعي الذي يجعل اثاره ادخل في باب الانماط الموضوعية في الادب منها في باب الغناء في الشعر .

ولعل من يرى ـ وهو على صواب ـ ان خلق النموذج هو الاخر قدر مشترك لكل فنون السرد في الادب من الدراما والرواية الى الملحمة والقصة القصيرة والاقصوصة بانماطها . بيد ان اجتماع صنوف السرد هذه بانماطها الموضوعية في الادب على هذه الخاصة ليس واحداً . فاذا كانت الرواية او القصة القصيرة او الملحمة تعتمد الوصف او السرد والاخبار في البناء ، فان الدراما ما تنتجع الفعل والحوار بضربيه في بنيتها ، سواء في ذلك أأجرت الحدث على خشبة المسرح ام روته على الطريقة البرشتية . فخلق النموذج اذن ، وليس مجرد تعدد الاصوات في حوار او حتى خلق التضاد او الصراع في القصيدة ؛ هو الذي يكسب القصيدة بعدها الدرامي ؛ اذا كان هذا الخلق عبر الحوار ورصد الصراع الموضوعي واجتراح المواقف المتضادة ؛ او بعدها الروائي او الملحمي ، اذا كان الوصف ـ الرد هو اداة هذا الخلق وسبيله .



وعندما اشرت الى نمطي القصيدة الدرامية ـ الروائية في مجموعتي شاعرنا الاوليين ، كنت اقصد الى هذا الفهم الذي استقر شكلًا تعبيرياً للشاعر في مجاميعه الاخيرة ؛ يجمع بين اصناف ادبية متعددة واشكال تعبيرية متنوعة في كل شعري يمكن لنا ان نطلق عليه القصيدة الدرامية ـ الروائية .

**الف لام ميم**
**هذا قاموس الفقراء**
**فمن يقرأ باسم ضحايانا المغتربين على اطراف الارض**
**يدر للداخل وجهاً ..**
**للمسرح عمق الارض وللباب نشيدان يؤدي لحنهما الداخل والخارج**
**كان ممثل دور الملك الخاسر ثورياً من قصبات الكرخ**
**انا الملك الخاسر**
**جاورت ابن زريق البغدادي ..**



وساكنت المحرومين ،
تالفت مع الفجر الافاقين
ولكن المخرج لم يعذرني .. واصر على ان اخذ
دور الملك الخاسر[١١]

يرسم لنا الشاعر في هذه القصيدة التي نجتزىء منها بالمقطع الاول ، ومن خلال المونولوج الذي يتوجه به الى النظارة او الجمهور ، ابعاد النموذج الثوري الذي يرتضيه لنفسه للناس .. هذا النموذج الذي يقتحم ويواجه ويتحدى ويتالف ويكابر اهل العشق ويظل طريد اللعنة بعد انتكاسة حلمه الاول دون ان يقف بين الرايات ؛ وان دارى الاخرين بليت ولعل وقدم رقبته دونهم للسياف .. صارخاً فيهم :

في العام القادم تحمل كل المدن العربية قتلاها
وتبشر بالثورة
لقد حل الوعد .. وها انذا اتقدم ذاك الحلم البري
الساقط كالسيف على اعناق المحتضرين
الوح بالشعر .. لقد قام الشعر
وعمده العصر
وطهره من كبوات الشعراء المهزومين[١٢]

ثم هو عبر كل هذا وذاك ، ومن خلاله ، يحكي حكاية هذه الامة التي سربت محاور اشكاليتها الوجودية اليه من خلال الوعي العام والتاريخ والحب ويافا التي خضبها الاعداء بدمائها وباعها الاهل وقطعوا نهديها ليهدوهما اليه قلائد تتشكل من طينة هيروشيما ـ اخت يافا المذبوحة ؛ فيرفض هذه المقايضة وياباها مكابراً ليكتب عقد قران القدس بما نوي بالدم والثورة التي تتقدم لكل اسيا بالوجه العربي الممتد على صفحات تاريخ عظيم في عطائه ومنجزه عبر وهج الحب والانتماء الجديد . في هذه القصيدة تجتمع اصوات الثلاثة وتتلاقح لنقرأ فيها هاجس الغناء بجلابيب السرد والبنية الدرامية . فاذا الغناء يخرج من شرنقة الذات ليكون شهادة موضوعية على واقع تاريخي عام ، بعيداً عما يسفحه الانا من انفعال اني ويستجيشه من عاطفة ذاتية فطرية اولية في مردودها ووعيها بالاشياء .

واذا كانت تجربة الشاعر ، فيما تتقدم به مجاميعه من آثار ، تدور في معظمها على محور منظور عقيدي واحد ورؤيا فكرية واحدة موحدة هي او هو الثورة بمعناها الكوني الشامل ؛ فان متحققات هذه التجربة من هذا المنظور وتلك الرؤيا كثيرة متنوعة تجمع بين ماريسا التي لا تتعب رقصاً ولعباً وحبوراً وولادة في ساحة التحرير والفرح المستحيل واشراقات مروان ومباهج يومية . فهذا المرح الانساني الجميل .. وذلك الدفق الحيوي الذي يطاول البحر ويرتفع عليه .. وتلك الطبيعة او الفطرة التي لم تطمث بعد من قبل مواضعات فجة وتقاليد قاسية ؛ اقول : هذا المرح وذلك الدفق وتلك الفطرة التي تشكل السمات الجوهرية لماريسا التي لا تتعب ، هي التي حملت الشاعر على ان ينتصر لها نموذجاً انسانياً حياً بوجه الميت والمتهرىء من قيم الناس وتقاليدهم التي استفزتها ماريسا بنموذجها ذاك وتحدتها حد الفزع ، فتصالبت هذه بوجهها لتقضي عليها بالطرد من ساحة الجماعة وباللعنة التي لا تنفك تلاحقها دمية قاسية .

وماريسا صباح مشمس
اغنية
للوطن النائم في البيدر .. طعم الخبز
هل اطفات تنورك يا سيدة الليل
وخبز الفجر لم تالفه اسراب العصافير
كتبنا
يتعب البحر ولا تتعب ماريسا
التي تحلم ان تنزع ريش الزمن الطاووس
.................
( في قلعته مات المغنون ) ، يجيء الخوف
ماريسا .. لماذا وقف الطاووس عند الباب ؟
ماريسا .. بدأنا نلمس الاسباب[١٣]

فماريسا بمرحها وحيويتها وعفويتها وتحديها للزمن الطاووس بطاغوت تقاليده .. وجبروت مواضعاته وزيفه .. ورهبوت سلطانه وقسوته ولا انسانيته ، ليس لها الا ان تصادر الشاعر على رؤياه ومنظوره فتكسبه الى جانبها ليكون احد الاصوات التي تدفع عن قضيتها امام الناس والتاريخ . وهذا هو ما حدث بالفعل وما جاءتنا به القصيدة من نموذج تضافرت على اخراجه بهذه الصيغة فنون السرد والحوار وكذلك الغناء ـ قلت

الروح الزوربوية في تدفقها وحيوية ايقاعها ومرحها .

وفي « مباهج يومية » حيث يتحدث الشاعر عن حياته اليومية الخاصة في البيت وفي العمل ، وعن توزعه بين متعة الخلق وممارسة الفعل الثوري وبين الدوام الصباحي ومتاعب العمل ، تنمو القصيدة عبر هذا الحديث الذي ربما غرق في تفصيل فوقف عند حالة عابرة واخرى تمس عملية الخلق حيث يستدرج الشاعر قصيدة طفقت تراوده عن نفسها وتغري رحمه الشعري بولادتها دون ان تمكنه من نفسها بالفعل او تصل بطلق رحمه الى الولادة ؛ اقول : في « مباهج يومية » يتقدم لنا الشاعر بنموذج الانسان الذي يضع كل شيء في خدمة المعتقد .. وهو ما يرتضيه وتصرح به فلسفته ورؤياه العقيدية ، وان نزعت بالقول الى اسلوب ولغة في الشعر لم تطرد لدى الشاعر في اي من قصائده السابقة .

فالوحدة التي نحدسها للشاعر في منظوره ورؤياه اذن ، متكثرة متنوعة . ذلك ان الشاعر وهو يموضع موجوده من الانفعال والفكر في هذا الاثر الشعري او ذاك ، يمنح الاثر فرادته وتميزه بحيث لا يطرد في اخر ، شأنه في ذلك شأن اساتيذه الجواهري والبياتي وغيرهما من اصحاب الرسالات الذين لن تجدهم يكررون انفسهم وهم يسكبونها في اثارهم الابداعية ، وان صدروا في كل هذه الاعمال عن رؤيا ثابتة وموقف موحد ؛ بل لعل هذه الوحدة في الموقف وذلك الثبات في الرؤيا ، يقفان وراء كل ما انتهوا اليه من تنوع غني وثراء غير محدود في الكثرة التي هي اثارهم الابداعية المتفردة . ان الخيال المتفرد ، دون الرؤيا الثابتة والفكر الموحد ، قد لا يأتي بغير الزخرفة الجميلة في البناء الفني . وهو في ذلك ينحط الى طاقة الوهم ويفقد خاصيتي التركيب والتحليل اللتين تميزان الخيال عن الوهم وترتفعان به درجة ؛ في حين ان اتكاء الخيال المتفرد على منظور فكري موحد يجعله يفتش في كل ما حوله من اشياء وظواهر وموضوعات عن هذا الذي يضعها في صعيد واحد من الفهم ونسق مطرد من التعبير ، فيغني بذلك المنظور ويؤصله بما يكشف من تعينات عتيدة له وتحققات ملموسة لم يسبق ان وقف عندها من جهة ؛ ويمكن الخيال المتفرد من فرص جديدة لاعادة تركيب المادة الحسية او تحليلها على اساس من فهم الشاعر الموحد ومنظوره الثابت .. فيثري الكثرة بما لا يتوفر لها دون هذه الوحدة في الفهم والمنظور من جهة اخرى . من هنا .. كانت قصائد الشاعر في مجاميعه الخمس ؛ وان اطردت موقفاً ذهنياً ، متنوعة متفردة في عالمها وموضوعها وما تثيره من اشكاليات الوجود وفهمه وتناوله .

على ان الشاعر ، وهو ينطلق من رؤيا ذهنية ثابتة ومنظور عقيدي محدد ، ما يكاد يلجأ الى تسمية الظواهر والاشياء التي يعتمدها مادة لقصائده ، وانما ينزع فيها الى نقل ما تأتي به احاسيسه عبر هذا المنظور وتلك الرؤيا ، من صور وانطباعات وعواطف وانفعالات في لغة مغلفة وصور حسية توحي مما تسمي وتعبر اكثر مما تصف ؛ معتمدة الرمز حيناً والمأثور من مثل او حكمة حيناً واستدراج ما في الذهن الشعبي او التراثي من نماذج ودلالات حيناً ثالثاً ورابعاً . لذلك كان شعر حميد سعيد عسيراً بعض الشيء على فهم القارىء المتعجل او العادي غير مسفوح المضامين او الافكار بشكل سهل ؛ وان كان مع هذا العسر لا يمنتع ، حتى في صعيد الوهلة الاولى ، على قارئه موقفاً او رؤياً من اشكاليات وجودنا التاريخي المنظور .

يسقط الشعر .. او يسقط الحلم الضيق
بين الخيارين .. وجه التي ارقتك
تذكر ..
طفولتها مترامية الحزن
بعد احتراسك من وجع القلب
بعد احتراسك منها ..
اذنت لها بالتواطؤ
قدرت ان زمان الهوى طيع .. والهوى طيع
والتباريح تأتي مراراً ..
وكانت خطيئتك العشق .. و الموت عشقاً
وبين الخيارين
كان الرماد(١٤)ـ

فانت من هذه اللحظة العشقية التي غلفها لك الشاعر بصور حسية قد تبعد بك خيالًا ومتعة ، ما تكاد ـ وللوهلة الاولى ـ تخطىء مراد الشاعر مما يعرض لك من ابعادها ؛ اذ انت معه ، ومن السطر الشعري الاول ، بازاء مطلب تحديد موقف بين الشعر والحلم الضيق ... بين الخالد والعابر مما يعرض لك



وينتظم حياتك ، ومالك الا ان تختار اذ الوقوف بينهما يفضي الى رماد - اي وجود لا قيمة له في خير او شر ، وانما هو محض كينونة سلبية عاطلة في عالم يعج بالتواطؤات والتباريح والاهواء والخطايا . ولقد كان اختيار الشاعر واضحاً ومن الجملة الشعرية الاولى ؛ حيث اختار الشعر وحملك على موافقته ضمناً على هذا الاختيار ، دون ان يترك لك فرصة ان تتأمل او تردد النظر فيما انت مقدم عليه من قرار . لقد اقتحمك بما بسط امامك من صور حسية ينزع بها صوبك حدس شعري وانفعال اخلاقي احتوياك ارادة قبل ان تتثبت مما انت بازائه .

ولعل ضعف احساس الشاعر بالموت وغلبة الاحساس بالحياة على هاجس الموت لدى شاعرنا ، ورغم ما يرصد مظاهر الخراب والدمار والموت بالمجان التي تعج بها الساحة العربية ، هو الاخر اثر من اثار التزام الشاعر بمنظوره وثباته على هذا الالتزام اخلاقياً . فالثورة التي تعني الحياة والتجدد والديمومة المطلقة عبر الموت وفي الموت ؛ وهي المحور المركزي الذي ينتظم معتقد الشاعر الذهني ومنظوره ، ما كان لها ان تسمح للشاعر بغير ان يرى انتصار الحياة في معادلة الوجود باستمرار . ففي كل لحظة توكيد لهذه الحقيقة التي ينم عنها الايمان بالثورة . ان زحف الحياة اقوى وارسخ من زحف الموت .. هذه حياة البشر بعامة تؤكدها كل لحظة عبر تعاقب الاجيال ، حيث الاباء لا يغادرون الى حيث لا يرجعون الا بعد ان يزرعوا الحياة اضعاف ما كان عليه وجودهم العيني وارسخ اندفاقة حيوية في سيرورة النوع التطورية ؛ وتلك هي اوضاع الامم والشعوب عبر الازمان المتطاولة لم تأت من صير تاريخها بغير ما يوثق هذه الحقيقة ويكرسها قانوناً ثابتاً في موجود الانسان على الارض .. من هنا كان حضور الشاعر وحرائق حضوره عبر غابة الموت التي هي طريق الحياة ومبررها ؛ هما الايقاع الغالب في تجربته الشعرية .

فمنذ الشواطىء حتى الحضور . والشاعر يردد :

هذه غابة الموت .. لكنهم يعرفون الطريق
من هنا يبدأون ..
تجيىء اليهم قراهم .. تقول :
ادخلوا ان هذي الكروم لكم ..
وهي تعرفكم .. وتحس بكل المخاطر
علمها الموت كل الذي تعرفون ،
فاذا نزلت كي تضم الصغار الى صدرها
وتقبلهم وتشم الثياب ..
بلغوها تحيات ابائكم

.................

وفي فرحة الموت تصعد في نسغ زيتونة
فاذا ازهرت وخرجنا مع الزهرات المضيئة ..
كان الحضور ..
وطناً ساحراً
وطناً للجميع
وكالفرح المتأخر يأتي خجولًا
في يديه زنابق ماء وورد

.................

يقول تعالوا الي
نقيم على ضفة الجرح .. نبني بيوتاً ،
نغير طبع المياه فهذا زمان البروق التي تمنح العشب اسماءها
وهذا زمان فلسطين(١٥)



وهناك خاصة قديمة في مجموعتيه الاوليين .. جديدة بغلبتها نبرة ووظيفة دلالية فيما اصدر من جديد ؛ تلك هي هذا الصوت الرجولي المدل بتعاليه .. الحاد في تقريراته ورصوده على صعيد صياغة الجملة واختيار المفردة وتدفق الايقاع ونبرته وتناول الموضوع . فانت من قصائد الشاعر بازاء جملة تتفجر باصواتها .. وعبارة ضاجة صاخبة بنداءاتها وتراكم افعالها وتتابعها .. متخففة الى حد بعيد من حروف العطف ، فلا تكاد تقف منها على حرف الا لضرورة قصوى . ولئن كانت هذه الظاهرة سبباً في تمزيق انثيال الايقاع في المجموعتين الاولى والثانية ؛ فانها في المجاميع الاخيرة تقوم على تكرس الحدة في النبر والقوة في تدفق الصوت والادلال :

لدمشق التي اتذكر باب
سرى عبرها العربي الاخير المقدس
مر على قارة وقعت في هواه ...
ارتضته
الا ايها الحاضر الفذ

هذي دمشق التي صيرتها اغانيك
قافلة ... وردة
في انتظارك ، مقرورة الخطوتين
بردى جبهة في سمواتك القزحية

..........................

هل تذكرين القتيل الموزع ما بين حطين والقادسية

..........................

بين المنيفة والجرح

..........................

بيني وبينك
اعرفه عربياً نفته اقاليمه
ساورته الحقيقة ... ساورها
يوم كنا صغاراً لجأنا اليه
فعلمنا
لعبة الموت والانتصار(١٦)

ربما كانت هذه النبرة الرجولية في الصياغة والتقرير والدفق اثراً من اثار امتلاء الشاعر بانتصار من يلتم عليهم وزهوره بأيدهم وما يملكون من قوة في البطش واحساسه بتميزهم بهذه القوة وذاك الانتصار في واقع عربي ممزق ينوء بعقابيل الخور والضعف والتنفج ؛ فهو يصرخ هذا الواقع ليستفزه ويستوفزه لعله يحزم امره ويرتفع الى مستوى التحديات ؛ او هي ـ هذه النبرة ـ صدى مزاج الشاعر وكينونته الفسيوبايكولوجية التي تدفعه دفعاً الى الاقتحام والمصادرة على الموجود والاستحواذ بروح انليلية ـ جويتيرية مكابرة واثقة بما تملك . وفي حالتيها ، انما هي بعض ما يفرزه الواقع العربي المحترم في موجود الشاعر الانفعالي والذهني ومظهر من مظاهر التوفز والعنف اللذين تتفجر بهما مفردات هذا الواقع الذي يقف باستمرار من قواه وظواهره على حافة التفجر والثورة والعنف والاستيفاز .

بيد ان غلبة النبرة الحادة المستوفزة على ايقاعات الشاعر ، لا تقف بهذه الايقاعات عند صيغة محددة بالذات او نسق بنائي بعينه . ذلك ان ابنية الشاعر الايقاعية ، رغم محدودية اوزانها العروضية ، لا يكاد يحصرها القارىء او الدارس صيغه او نسقاً ؛ فهي تتلون بتلون الانفعال وتتعدد بتعدد الموضوع وتتفاوت قوة وحدة وسلاسة وليناً بتفاوت المادة الشعرية . من هنا كانت قصيدة « تفاصيل في صورة السيدة » غير قصيدة « ولادة في ساحة التحرير » او « توقعات خاصة » ، و « محاولة لاعادة رسم الجورنيكا » غير « قصيدة مباشرة » او « مشروع كتابة موشح اندلسي عن السيدة » . فالتفاوت بين والتنوع ظاهر ، ولكن الغلبة تظل ـ على ما اسلفت ـ للنبرة المتوفزة والايقاع الحاد صوتياً ـ ايكوستيكياً .

انها الان تتبعه
سألت عنه ..
اوصافه ؟
عبر البحر دون سفين فاحرق اوراقه
مات .. لم يبكه احد في السفينة
ما حفروا قبره بالاسنة
ان الاسنة في واجهات المتاحف واجمة
وهو يغرس عينيه فيها ...
تصير كتاباً
الا ايها الوطن العربي المقيد بالرمل
خذ صفحة من كتاب الاسنة
وادرأ بها صافنات المغول
الم حروفك .. ثم ابعثرها
واراك المؤجل وعدك
فلتتقدم الي .. اريك تخوم يديك .. قيودك
تلك التي تستفيق معي
وتدور معي في المقاهي
وفي الليل تمسح وجهي .. تعطرني .. وتنام معي(١٧)

ويظل وطنه العربي مقيداً بالرمل .. معطل الارادة .. مسلوب نوازع الفعل ؛ رغم امتلاء الشاعر بنفسه وبمن يلتم عليهم . ويظل احساسه بالغربة والاغتراب يلون اثاره ويشد انفعالاته وما تتمخض عنه من صور وايقاعات ونبرات ، وان انطوى على نوازع المكابرة والانشداد الى من يتوهمه القادم الذي لما يتخلق بعد طينة او عيناً . ولعل هذا الاحساس بالغربة والاغتراب هو الذي جعل غربته الجغرافية ـ حيث ابتعد عن بغداد لسنوات ، لا تستحيل دموعاً وتفجعات وآهات رومانسية ، بل زيادة في الوعي وقدرة على السبر والقراءة والاستشراق . ذلك ان هذه الغربة ، كما وجدناها في بداياته لم تنكفىء به ولا حملته على ان ينسحب من ساحة الصراع والمغالبة . ومن ثم كانت مجموعتا قراءة ثامنة

والاغاني الغجرية اللتين اصورهما وهو في اسبانيا والمغرب ، لم ينضحا بما عاشه من حزن او شوق شخصيين ؛ وانما كانا يلونهما حزن ينطوي على رفض واقع مستكين ويتعلق بقادم من سدوم الغيب سيبدل الارض غير الارض وينوش الكواكب بالانطلاق من مدن البراق التي شكلها كوناً عجيباً البعث العربي الاسلام الذي انطلقت به الرسالة المحمدية الصادقة المصدقة في كل ما جاءت به من السماء لتوحيي به الارض موتها .

تنطوي الطرقات على العابرين وتطويك
ماضيك حاضرهم وادعاءاتهم والولادات
ان السماوة ساحلك .. الموت
تستبدل الموت لكنهم يشحذون البذار مدى
وجذورك قنبلة
تتفجر في بيتك الريح .. تسقط اقنعة ، تتهاوى
رأيتك حين رأوك يقيناً
وحين ارادوك معجزة
بعضهم صاحبوك .. توقفت
حتى اذا ادركوا ان بين التوقف والجاه يومي
مسير
تنادوا عليك
فحذار .. حذار .. حذار
لقد ادرك الوهم ميعاده الحجري
وما ادركته التي تاجرت بهواك
ان القصائد حين تكون جلود افاع
تكون انتهاكاً
والبنائق حين تكون طريقاً الى واجهات المسارح
تصبح اعمدة في ضريح مهرج كسرى(١٨)

وقد اصبحت البنائق كذلك .. وتكرس الوهم الحجري في لا وعي الانسان العربي ، ولم يعد من بصيص يهتدي اليه ويهتدي به .

وبعد .. فهذه ملاحظات حول مجمل مسيرة الشاعر الشعرية ، ارجو ان اكون وفقت فيها الى سبر جديدة وتأشير ثوابته التشكيلية والذهنية ، فاستكملت ما كنت قد سجلته على مجاميعه الاولى قبل اكثر من ثلث قرن ، فاحطت ببعض ابعاد هذه التجربة الشعرية الغنية .

**الهامش**

( ١ ) شواطىء لم تعرف الدفء / ص ٥٦ .
( ٢ ) لغة الابراج / ص ٥ .
( ٣ ) لغة الابراج / ص ١٢ .
( ٤ ) لغة الابراج / ص ( ٨ ) .
( ٥ ) لغة الابراج / ص ( ٣٢ - ٣٥ - ٣٦ ) - لغة الابراج / ص ( ٢٥ ) .
( ٦ ) لغة الابراج / ص ( ١٧ - ١٨ ) .
( ٧ ) لغة الابراج / ص ( ١٣ - ١٤ ) .
( ٨ ) لغة الابراج / ص ( ١٥ - ١٧ - ١٨ ) .
( ٩ ) قراءة ثامنة - قصيدة : « توقعات حول مستقبل المدن المهزومة » / ص ( ٧ - ١٤ - ١٥ ) .
( ١٠ ) الاغاني الغجرية - صيغة مقترحة للملحمة الغجرية / ص ( ٧٦ - ٧٧ ) .
( ١١ ) قراءة ثامنة - في اطار التوقعات / ص ٢١ - ٢٢ .
( ١٢ ) المجموعة السابقة / ص ( ٢٩ - ٣٢ - ٣٣ ) .
( ١٣ ) الاغاني الغجرية / ص ١٢ - ١٣ .
( ١٤ ) حرائق الحضور / الخطيئة / ص ٢٩ - ٣٠ .
( ١٥ ) حرائق الحضور / الحضور / ص ٩ - ١٦ - ١٧ .
( ١٦ ) قراءة ثامنة / قراءة ثامنة / ص ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ .
( ١٧ ) الاغاني الغجرية / الموت على حافة الموت / ص ٥٢ - ٥٣ .
( ١٨ ) قراءة ثامنة / اللجوء الى مدن البراق / ص ٧٦ - ٧٧ - ٧٩ .



# اقانيم التحول الشعرية
# قراءة اسلوبية في ديوان
# (( فوضى في غير اوانها ))

د. بشرى موسى صالح

حين ابدى نقاد الشعرية الحديثة حماستهم للقبض على جمرة الشعر بمحاورة اناه الهاربة حواراً داخلياً حميمياً عبر خطوط الاسلوب، وتعرجاته المتباينة كانوا ينطلقون من جدلية دائبة تنقدح بين خطي الحضور والغياب، او الثبات والتحول، وقد عبروا عن علاقات الحضور النصية بكونها علاقات تشكل وبناء، وعن الثانية بوصفها علاقات معنى وترميز[١]، وكانت الاثنتان معاً موطن السجال الاسلوبي في المناهج النقدية النصية الحديثة، البنائية، وما بعدها.

واذا كان محور الثبات يشتغل في دائرة القوانين الشعرية العامة، قوانين النوع التي صاغتها نظرية الادب عبر تراكم النصوص الادبية؛ فان محور التحول يتشظى في انساق لا نهائية، يتصل بعضها بكيفية تعبير الشاعر عن القانون النوعي، او ابتداعه لقوانينه الخاصة وشفراته الاسلوبية.

ويصعب مع تجربة كتجربة حميد سعيد الشعرية تقديم او استخلاص مهيمنات اسلوبية تطرّد، وتطغى على شعره بطريقة تشي بالثبات، فهو شاعر مسكون بالتجاوز، والبحث الدائم، الدائب في لغته الشعرية، وفي انساقها الاسلوبية[٢].

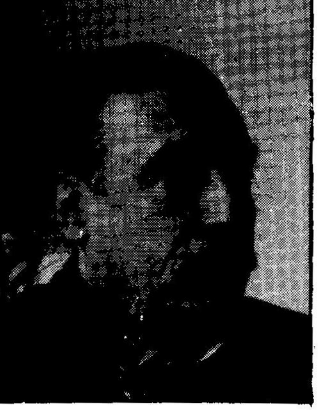
ويبدو لي ان تصنيف الشعريات في هذا الاطار الى مناطق اسلوبية يصلح منطلقاً مناسباً للحديث عن تجربة الشاعر، فمن الممكن اصطناع ثلاث مناطق اسلوبية للاساليب الشعرية الناضجة، الاولى هي منطقة الثبات او شعرية الثبات، والثانية منطقة التحوّل او شعرية التحوّل، والثالثة هي المنطقة الوسطى الثبات والتحوّل.

وشعر حميد سعيد حتى ديوانه « باتجاه افق اوسع ) يقع في المنطقة الثالثة، .ولكنه شرع بالاتجاه نحو المنطقة الثانية مع ديوانه هذا، ليستقر مشروع ( التحوّل ) الاسلوبي لديه في ديوانه الاخير ( فوضى في غير اوانها )، ولعل اختيار الشاعر ( للفوضى ) عنواناً غمز خفي الى امارات التحول او التنوع المبثوثة في الديوان.



ولا اريد الانطلاق من مجسّات حكمية بصدد هذه المناطق الشعرية، فهذا يخالف الاسلوبي الوصفي.. ولكن اذا ما نظرنا الى الاسلوب من وجهة نظر احصائية الفينا ان الاسلوب الذي يحقق اعلى نسبه من التحول او الانحرافات النصية هو الاسلوب الاعلى في سلم الشعرية.. والنسبية ترد بوجوه شاخصة في هذا القانون لدى الشاعر نفسه حين يتجاوز ثباته، ولدى الشعراء المختلفين حين يتجاوزون قوانين العصر الشعرية ومحدداته.

وعلى نحو عام يمكننا القول بان تجربة الشاعر حميد سعيد تنتمي الى ما وصفه نقاد الشعرية بالاسلوب الحيوي[٣] الذي يرتكز على حرارة التجربة المعيشة، وتوسيع المسافة بين الدال والمدلول نسبياً لتشتمل على القيم الحيوية الشعرية.. وتنويع درجات او مستويات الايقاع الداخلي، وتعمد الكسر اليسير لدرجة النحوية لبلوغ مستوى جيد من الكثافة في الصور الشعرية من دون الوقوع في التشتت او الانبهام غير القابلين للتأويل، واستخدام اقنعة تراثية واسطورية تحتفظ بطاقاتها التعبيرية.



وفي عناصر التشكيل والبناء الغالبة على شعره فضلاً عن المعجم اللغوي المتنوّع في مواده اللغوية وتراكيبه البنائية نجد عدداً من الانساق المتشابكة التي يستقيها من ارومة الثقافة الاصلية الممتدة لديه ، وتضرب خيول شعره في مضمارين ثقافيين رئيسين تراثي وحديث ، يصدر الاول عن التراث صدوراً تلقائياً في امتداد عصبري حي فيه شيء كبير من التشرب الكلي لا اصطناع شذرات جزئية مبشرة منه الى الحد الذي يشكل ما يمكن ان نصطلح عليه بـ ( المخيال الجماعي ) ، ويصدر الثاني عن امتلاك ثقافة حديثة ذات تناصات مختلفة ولا سيما التشكيلية فضلاً من حواره الدائب مع الشعر الحديث في نماذجه العليا .

وسنحاول عبر قراءتنا لديوانه الاخير ( فوضى في غير اوانها ) الصادر عام ١٩٩٦ تلمس ما تمثل فيه من ملامح اسلوبية عبر تحليل قصيدتين هما ( تداخل ) و ( اللوحة الاخيرة ) اخذين بالعناية ما تقدم من توصيف نقدي لاسلوب الشاعر القائم على هاجس التحول وتعامله مع شعره تعاملاً نقدياً تزدوج فيه الرؤية الشعرية والنقدية او العين الكاتبة والعين القارئة في آن .

## اللوحة الاخيرة(٤)

ليست هذه هي القصيدة الاولى التي توظف الطاقة الثقافية التشكيلية الملحاحة في شعر الشاعر .. فالفن التشكيلي ، والرسم بخاصة ، يقع مهيمناً تركيبياً - دلالياً في شعر الشاعر عبر مراحله المختلفة ، اذ تطغى مفردات التشكيل لتغدو مادة ( معجمية ) في شعر الشاعر ، ان صحّ التعبير والوصف .

ولا يأتي هذا التوظيف الفني للرسم .. تقنيات .. مفردات ... ودلالات واقفاً على الاعراف بين الرسم والشعر .. اي ليجسد تلك العلاقة الجدلية المتلازمة بين الشعر والرسم .. منذ هوراس ؛ الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت ، او واحدة من الهموم التجريبية - التغريبية الساقطة على سطح القصيدة بتأثير مفردات الثقافة الحديثة ، كالشعر الكونكريتي والكولاج ، والقصيدة الصورة .... الخ ، وانما هي رسم داخل اللغة الشعرية مقصود لذاته تارة ، اي لغة داخل لغة ، او مقصود لغيرة تارة اخرى ، اي لغة متناصة مع مرجع تشكيلي خارجي داخل بنية القصيدة .

وحميد سعيد من الشعراء المعروفين بثقافتهم التشكيلية ، فهو لا يصطنع هذا التوظيف استيماءً مبشراً الشذرات التشكيلية .. عارضة لثقافة ( عارضة ) ، بل هو صدور تلقائي عن المرجع المؤثر ، وواحدة من صور الذات الثقافية .. فضلاً عن هذا التوق الحداثي الى خلق ارومة الثقافة النصية الموحدة المعاصرة .

ويتم هذا غالباً عبر تركيب عدد من الانساق المتجانسة التي يستقيها من عروق هذه الثقافة التشكيلية لتتجسد القصيدة مرتكزة على بنية هندسية تشكيلية داخل بنيتها الشعرية متكئة على عين قارئة اوسع من وصفها عيناً كاتبة .

وحتى نبتعد عن دعاوى التنظير المسبق ، واقتناص الفروض الدالة ، سنقف عند قصيدة « اللوحة الاخيرة » التي ضمها الديوان وقفة اسلوبية لنتفحص ابرز مهيمناتها الاسلوبية وخطوطها الشعرية الدالة .

يفتح عنوان النص باب الرثاء على نحو غير مباشر او موارب .. وهو يستند الى محمولين دلاليين هما اللوحة والاخيرة .. يشف الاول عن حقل الانتماء الى المرأة المرثية ، وهي رسامة بطبيعة الحال ، فالاختيار جاء متطابقاً مع مجاله السيميائي ، او مرجعيته التشكيلية مشتملاً على دلالة التعريف الكاملة ( اللوحة ) ، اما الوصف ( الاخيرة ) فيقيم طقوس الرثاء بالاستناد الى واقعة الاستشهاد فضلاً عن اشتماله على البعد الكنائي اذ ان الموت هو اللوحة الاخيرة في مشهد الحياة .

ولا يخفى ان اختيار هذين المكونين قد تم عن قصدية واضحة في ابتسار البعد الخطابي ، والابتعاد عن اختيار عنوان مفرط في بكائيته ، والتعامل الحضاري مع مفردة الموت في هذه القصيدة بوصفها واقعة انطولوجية - ثقافية مزدوجة في ان ، وبمعنى اخر ان موضوعة هذه المرثية ( ليلى العطار ) هي ليست ممن ينتمون الى ملكوت الشهادة فحسب ، بل هي شهيدة استثنائية تنتمي الى ملكوت الفن والثقافة .. فطقوس العزاء التقليدية تفقر دلالة النص ، وتجعله يجنّف خارج شعريته .

ولنتأمل النص كيف ارتسم ؟!

ترشح قراءتنا تقسيم النص اربعة مقاطع او اجزاء بنائية ، يبدأ الاول مع بدء النص لينتهي مع مقطع وصف سيدة اللوحة ، ويبدأ الثاني بعد نثيث نقاط تتدافع كقنابل الاعداء ليدخل بيل كلينتون ثم يبدأ الثالث بنثيث نقاط ثان ينذر باستكمال اللوحة الناقصة ثم المقطع الاخير الذي هو خارج مربع اللوحة ، وهو عنوان لاحدى قصائد الشاعر ، ويصوغ هذا المقطع رثاء لرموز الحضارة التشكيلية كل وايقونته الدالة .

يبدأ المقطع الاول بشبه الجملة الاخبارية ( في اللوحة ) ليكون المبتدأ سيدة غائبة لم تستكمل اللوحة تشكيلها .

في اللوحة .. سيدة لم تتشكل بعد ..

ونلحظ ان فعل الرسم يتحقق تحققاً انياً تدريجياً في هذا المقطع وكان النص يرسم فعلاً اللوحة الاخيرة رسماً حقيقياً من خلال مستوياته التركيبية والدلالية ، فنكون بازاء مادة صورية او عجينة نحتية معجونة بماء شعري .. ويتراءى النص وكانه وضع على عاتقه مهمة اكمال اللوحة كجزء من تسام فني ومشاركة وجدانية كما سنرى .

فحين نتأمل مفردات اللوحة نجدها مبثوثة بارتباك ودونما تنظيم ، فالسيدة بلا ملامح كناية عن الغياب .. والاشجار الفارعة تمتد وتنتشر في حيرة مكانية بين الثمر الغائب والماء العاري اللذين يعبران عن الفقد والخلو من الحياة وحيرتهما بازاء غواية خط التكوين او التشكيل ، الى الحد الذي تبدو المفردات الحسية المكونة لمادة اللوحة تفتقر الى الوصف والتشخيص ، وتميل الى التجريد ما خلا الموصوفات اللونية ، مما يسبغ على هذه المفردات فضاءً رثائياً ويقدم مرثية تشكيلية في الاطار التركيبي فضلاً عن الدلالي بطبيعة الحال .

فمفردات اللوحة هي :

( ١ ) الاشجار الفارعة .
( ٢ ) الثمر الغائب .
( ٣ ) الماء العاري .
( ٤ ) محيط اللوحة الابيض .
( ٥ ) ثوب السيدة البني .
( ٦ ) مساحات بيض .

ونلمح في هذا المقطع تكثيفاً لونياً بعضه مباشر والاخر ليس كذلك ( الاشجار الخضراء ) .. والابيض البني مما يمنح النص تحفيزاً شعرياً مضاعفاً(٥) ينسجم مع ثيمة النص التشكيلية ويمارس تاثيراً على القارىء ويناكد افق توقعه حيث تبدو الالوان مفارقة لمرجعيتها التداولية ودالتها الجمالية ، لان النص وهو يضفي عليها بطانة مشهدية رثائية سحبها الى جو سوداوي .. رصاصي خلق مفارقة لاصلها الوضعي فهي من الوان الطبيعة الزاهية ؛ الاخضر الابيض .. البني .

وتتغلغل ملامح الارتباك في استحضار مراحل رسم اللوحة .. وتبدو المنظومة التشكيلية حافلة باستثمار دلالة الفوضى ( في مداعبة لعنوان الديوان ) والايحاء بالقلق الذي غالباً ما يسبق لحظات الموت .. فكثيراً ما نردد ضمن مأثوراتنا الجمعية بان قلب المرء ينذره بمصيره القادم .. فحاول هذا المقطع تخطيط اللوحة بايقاع تحفيزي يهيىء للقادم الاتي .. بصوت الراوي الحيادي الذي ينقل الصورة المشهدية من غير تدخل او افضاء مباشر ، ولنتأمل نهاية المقطع

ومحيط اللوحة ابيض .. في ثوب السيدة
البنيُ .. شقوق ..
وعلى طرف منه مساحات بيض

حين نحلل اوصاف .. او ملامح سيدة اللوحة في هذا المقطع نجد انها تشكلت على نحو غامض .. فقد نقل لنا تخطيط اللوحة الاولى في هذا المقطع موضع السيدة في اللوحة ، وما يحدق بها من فضاء والفضاء(٦) مصطلح اشكالي في النقد المعاصر يشتمل على الزمان والمكان ، وعلى الحيز الجغرافي ، والكتابي ، فضلاً عن بعده السيميائي بوصفه علامة تستلزم فكاً وايضاحاً ، وحين تفكك هذا الوصف ما الذي نراه ؟

محيط اللوحة ابيض ، والبياض علامة انتصاع وبراءة وفراغ وموت .. فالبياض محقق بصورة السيدة :

البياض← موت

وفي ثوب السيدة البني شقوق ، نلحظ ان النص يركز على وصف المرأة صاحبة اللوحة بـ ( السيدة ) والسيدة علامة احترام .. ورفعة .. وحضارة ..



وامتلاء ، وهذه الدلالات جميعاً هي التي يريد أن يؤكدها النص بقصدية واضحة ، واختار لثوب السيدة اللون البني وحقق بذلك كسراً للتوقع ، فالمتوقع اختيار اللون الاسود بسبب من دلالته العلامية المألوفة الدالة على الحزن والمتجانسة مع ثيمة القصيدة الرثائية ، فضلًا عن تفضيل ليلى العطار لهذا اللون في الواقع او البعد التداولي لمرجع القصيدة ، الا انه اختار اللون البني ، والبني علامة لونية تدل على لون الارض او الطين الذي خلق منه الانسان في حكاية الخليقة الاولى ، ولم يكتف النص بما حققه من مفارقة تقوم على كسر التوقع وانما وسع من حدة التضاد بين مظاهر الحضارة والاناقة ( ثوب السيدة البني ) اذ وضع فيه شقوقاً ولم يختر علامة تنتمي الى سيمياء الازياء والموضة ( فتحات مثلًا ) واراد بذلك ان يومىء الى دلالة شق الثياب وما تحمله من بعد بدائي همجي لتوسيع شقة التضاد مع المظهر الحضاري فضلًا عن اشتماله على دلالة الحزن والعزاء .

ثم استكمل تخطيط معالم اللوحة فاحاط ثوب السيدة بمساحات بيض :

**وعلى طرف منه مساحات بيض**

فجعل البياض محدقاً باللوحة من اركانها جميعاً ليؤصل دلالة البياض التي وقفنا عندها .

ويبدأ المقطع الثاني طبقاً لقراءتنا بالانتقال من النظرة المشهدية الحيادية الى سرد حكاية المرأة عن طريق السرد الموضوعي الخالي ايضاً من تدخلات الراوي ، ويشتمل هذا السرد تركيبياً على بنيتين سرديتين قوامهما الاسترجاع ، تقص الاولى اخبار ليلى العطار ، وتقدم مظاهر مشهدية ذات طابع ميثولوجي سحري .. وتقص الثانية اهوال ليلة القصف عن طريق بناء شعري مفارق يولد احساسا حاداً بالصراع بين براءة الطبيعة والفن ، ووحشية الحضارة والمدنية ورموزها الاثمة .

وحين نتأمل البنية الاولى شعرياً نلحظ انها تتجسد من خلال الاوصاف اللسانية الدالة المنسوبة الى ليلى العطار وهي :

( ١ ) تمائم من حجر السماق .
( ٢ ) صندوق هندي مخبوء في احدى غرف الدار .
( ٣ ) شيخ من اقصى لون الفضة .
( ٤ ) تمائم حجرية .

وتخلق هذه المتتاليات اللسانية الوصفية التي جاءت عن طريق الاخبار السردي جواً كهنوتياً تتواتر فيه التعويذات ، وهمهمات السحر وطقوسه :

**ولليلى العطار .. تمائم من حجر السمّاق**
**وجدتها ذات نهار**
**في صندوق هندي مخبوءٍ في احدى غرف الدار**

ويحتوي هذا الجزء من المقطع على حوار هو الوحيد في النص كله ، وهو حوار من طرف واحد لان المحاور مقصي بفعل الموت ، والحوار مبثوث عن طريق الاسترجاع :

**قال لها شيخ من اقصى لون الفضة**
**ليلى ..**
**احتفظي بتمائمك الحجرية ..**
**تكشف للريشة ما اغلق من حجب الاسرار**
**وتدفع عنها الاخطار**



ويبدو الحوار خالياً من دلالة الحوار ، فهو اشبه بالوصية الاخيرة التي يصبها الشيخ في اذن ليلى .. ووصية الشيخ تلمح الى ضياع تمائم ليلى في تعبير كنائي يوحي بماسيي من زمن النص .. وحرص النص على استثمار عنصر اللون في هذا المقطع ايضاً في استعارة تجسيدية تفيض بماء شعري عبر علاقة اسناد غير مالوفة ، فالجهة الناطقة بالحوار ( الشيخ ) يمنحها النص اسناداً مكانياً غرائبياً ، فصوته صادر من اقصى لون الفضة ، والدال اللساني ( اقصى ) دال مكاني يفتح افق التجسيد المكاني لكن الضربة الجمالية تتحقق حين ينثلم افق التوقع بمفارقة حاذقة ، اذ تتجرد العلامة المكانية من مكانيتها وتلتبس بفضاء تشكيلي بصري ( لون الفضة ) ولكن لماذا الفضة ؟!

قد ترشح علامة الفضة نسقاً لونياً متجانساً مع علامة الشيخ ( ابيضاض شعره ) وما يمنحه من لون

رمادي يقارب لون الفضة ، او امعاناً في تكريس الجو الغرائبي لهذا المشهد ، واسهمت القافية الساكنة في هذا المقطع ، وحرف الراء المتكرر معاً في تهيئة انشداد الى اللحظة الساخنة ، ونلحظ التماثل الدلالي الذي انطوت عليه القوافي المتراسلة الاسرار والاخطار :

**الاسرار = خطر + مجهول**
**الاخطار = سر + مجهول**

لتكون بذلك الاسرار هي الاخطار المجهولة القادمة ، مما منح هذا المقطع تجلياً شعرياً عبر عبارات تنبؤية نجد فيها كل شيء محسوباً ومهيئاً بانتظار العواصف القادمة .

اما البنية التركيبية الثانية من المقطع فتبدأ كالاتي :

**في تلك الليلة .. كانت تسهر في مرسمها**
**تتصيّد من بعض كنوز اصابعها**
**اقماراً وسحاباً وفراشات**
**لكن الالوان**
**اعتكفت في حق الكحل**
**ونامت في برد النسيان**

ويقدم لنا هذا الجزء من المقطع الثاني تبعاً لقراءتنا ، سرداً مشهدياً تنقله لنا عين الكاميرا السيمية ، اذ يبدأ المشهد بداعة زمنية استرجاعية ( في تلك الليلة ) والتعريف هنا مقصود كأشارة الى ليلة العدوان ، وينتقل بنا عبر لغة تصويرية منتقاة تفارق افق الزمن المرصود ، المتلاحق السريع ، ولا يخفى ما يتطلبه المجاز من اناة ، خشية الخرق الشعري النزق غير المحسوب ، لكن المقطع التصويري امتلك شعريته عبر جدليته متوازنة بين نار الحقيقة المتمثلة بالخارج الملتهب ، وجنة الداخل المجازية المعطرة في النص بـ ( الاقمار ، والسحاب ، والفراشات ) .

وقد استعار لسيدة اللوحة فعل الصيد ، المعبر عن الرخاء والانتشاء معاً ، ولكن ما الذي تتصيّده السيدة في تلك الليلة ؟

تتصيد← اقماراً ، سحاباً ، فراشات .

ليرسم بذلك عبر التعبير الاستعاري الكنائي المزدوج خطوط التضاد الحادة الحارقة بين عالم اللوحة الذي يتفيأ بالظل الرومانسي الوادع البليل ، وعالم خارج اللوحة الواقعي الساحق الحارق الاليم .

واختار النص العلامة اللسانية الاستدراكية ( لكن ) ليقطع استرسال انغام الداخل البهيجة ، وبشعرية عالية استطاع النص ان يخلق معالم ( اضراب او تمرد ) تشكيلية فما عادت ادوات الرسم تنصاع لاصابع السيدة ، عصياناً للقادم الاتي فـ **( الالوان اعتكفت في حق الكمحل )** و **( نامت في برد النسيان )** .

وحين نقف عند الاستعارة الاولى التشخيصية نجدها كناية عن انطفاء العينين او الموت ، فالكحل علامة من علامات زينة المرأة وابتهاجها الحيوي الجمالي ، ولا سيما عند ليلى العطار ، واختيار الشاعر لهذا المكون التجميلي جاء قصدياً ، وحين تعتكف الالوان في حق الكحل يتعالى وحبيب انتقاء فعل التكحل او دلالة فعل الحياة ، ولم يكتف النص باختيار فعل واحد للاشارة الى هذه الدلالة ، بل اجهز على التردد بين الحياة والموت في فعل ( الاعتكاف ) ، الى ( الموت ) الفعلي للالوان : ( نامت في برد النسيان ) وفي اخر المقطع يقطع النص حبل المجاز ويتساءل تساؤلا انكارياً :

**او بعد الالفة ...**
**يعلن في هذا الليل .. الالاف العصيان**

يشير الى تفجر هذا الصراع الدموي بين الالفة والعصيان كرد فعل يوطىء للتمرد والفوضى .

ويبدأ المقطع الثالث بنثيث من نقاط تتواتر في صفين يخلقان دوياً شعرياً يعادل دوي صواريخ الاعداء في استثمار بصري شعري لسطح الورقة كتعبير مرآوي دال . فعلامات الترقيم ونقاط القطع تمتلك خزيناً علامياً لا نهائياً متى ما امتلك الشاعر فاعلية ادائها .

ومع هذا الدوي يدخل ( بيل كلينتون ) ويتولى السارد رسم لوحته داخل النص ، على نحو بارع ، يركز على عدد من العلامات اللسانية الوصفية ذات الطابع الخالي من الالق الانساني ـ الروحي ، ولنتأمل اوصافه :



..........

..........

**يدخل بيل كلينتون**
**في يده رمح جاء به من متحف ايزابيلا القشتالية**
**وجه شمعي وعيون من خرز**
**واظافر من ماش**
**قلب من خشب مشدود بخيوط نحاس**

اختار النص الفعل ( يدخل ) ولم يختر فعلًا اخر يضج ببخار حماسي لغاية دلالية يقودنا تأويلنا اليها ، فهذا الدخول الطبيعي يناسب ( الكون الاجرامي ) فالمجرم لا يتحسس او يأبه بنتائج جرمه ، فالدخول الطبيعي تكريس لفعل الجرم ولدلالته اللاانسانية يدق ناقوس الجريمة في قلب النص ، وقدم النص صورة ناطقة تحاكي اللقطة السيمية لبيل كلينتون بدت عناصر تكوينها ( تشكيلية ) تستعير من النحت والرسم وسائلهما بقصد شعري مركب كما اسلفنا القول :

**بيل كلينتون**
**( ١ ) في يده رمح من متحف ايزابيلا القشتالية**
**( ٢ ) وجه شمعي**
**( ٣ ) عيون من خرز**
**( ٤ ) اظافر من ماس**
**( ٥ ) قلب من خشب مشدود بخيوط نحاس**

ان مجموع هذه الاوصاف تحيل الى علامات سيميائية او دلائلية غير بشرية ، فهي تركز بقصدية شعرية على تعبئتها بمدلولات ( الدمية ) ← الوجه الشمعي ، العيون الخرزية ، الاظافر الماسية ، القلب الخشبي المشدود بخيوط نحاس .

فاستطاع النص بتجسيمه للوجه غير البشري لمجرم الحرب ان يرسم صورة تشكيلية فريدة ، تجمع بين التعبيرية والتكعيبية في الايحاء بمظاهر الصراع في النص .

وباشر المقطع بعد ذلك بالتعبير عن [illegible] ومظاهره التي مارستها الدمية الوحشية في ( اللوحة الاخيرة ) :

**يطعن رمانة لوحتها ..**
**فيسيل دم محترق**
**تفور انابيب الزيت**
**تتهاوى جدران البيت**

..........

..........

اختار النص ( رمانة اللوحة ) كناية عن القلب موضعاً للطعن الوحشي ، وتتوالى اثار التخريب في جسد اللوحة عبر ثلاثة افعال حضورية متلاحقة ( يسيل ، تفور ، تتهاوى ) فيسيل دم محترق كناية مزدوجة تشير الى دم الحياة ، والوان اللوحة المتناغمة معها ، وكذلك انابيب الزيت التي تغلي كشرايين الجسد البشري ، ثم يقطع دفق المجاز مرة اخرى بصرخة حقيقية :

**تتهاوى جدران البيت**

وينتهي المقطع الثالث بنثيث نقاط يتناثر في سطرين يعبران عن الذهول والدهشة اللذين خلفهما مشهد الجريمة والقتل ، ويوطىء للدخول في مشهد جديد .. ونود القول هنا كاشارة نقدية الى ما يحمله هذا النص من توظيف فاعل لعلامات الترقيم ، ولا سيما نقاط القطع او ( النثيث التنقيطي ) كما اصطلح عليه فقد خرج هذا التوظيف من ( اوهام ) الابهام التي يعمد بعض الشعراء الى بثها في اشعارهم او لدواع تجريبية محضة ، فقد استعان النص بهذا النثيث في اداء وظيفة تعبيرية كشفية متاخمة للغة القصيدة الشعرية ، وكجزء من شعريتها .. فضلًا عن كونه اداء اسلوبياً ظاهراً في قصائد الشاعر على نحو واضح .

ونلحظ ان المقطع الثالث يعد ( اكمال ) اللوحة الناقصة التي قدمها لنا المقطع الاول من النص ، مما اسهم في الافضاء بوحدة تجانسية نصية واضحة .

فالمساحات البيض التي غلفت محيط اللوحة ، وثوب السيدة البني في اول النص احتلها جمر شرس ، وعواصف سود ورماد ، ومن الواضح القصد الشعري الكامن وراء اختيار مفردات مستعادة من معجم الحرائق ( الجمر ، العواصف السود ، النار ، الرماد ) مما يخلق تجانساً علامياً شعرياً في النص :

يحتل مساحات الابيض .. جمر شرس
وعواصف سود ..
ورماد

ولكن الاشجار الفارعة في اول النص التي بدت قلقة تبحث عن مستقر لها بين الثمر الغائب ، والماء العاري ، عادت الى الارض وازدهرت كناية عن انفتاح فضاء بهيج فيه من علامات الجنة التزهير :

لكن الشجر الهارب من اسر اللون
يعود الى الارض
ويزهر ...

ويصّعد النص من لغته الانفعالية في اخر هذا المقطع ، بعد ان خبأها في معطف المجاز والتشكيل طويلًا ، ولكن هذه اللغة تترفع عن لغة التجريد العارية وترفض بزهو مطارحة الاسى بلغة صوفية دهرية متوقعة في مثل هذه المواقف ، فيبقى النص مصراً على ارستقراطية المجاز التي يزدوج فيها ، داخل هذا المقطع ، البوح الاسيان بالمأساة القريب من شفة الحياة المرة المتيبسة ، وتلك الرفعة في اختيار الاوصاف المقارعة لاثم العدوان ، وتم هذا عبر متتالية لسانية تخلقها ثلاثة اسئلة متوازية انكارية :

( ١ ) من اي سماء
جاء المطر الحمى ...
( ٢ ) من اي الاثداء
رضع الفولاذ المتوحش ...
( ٣ ) في اي كتاب
قرأ الديناصور تعاليم القتل ..

ويكثّف النص هذه المجازات او الانزياحات الشعرية ، بلغة النقد الحديثة ، التي لا يصطنعها النص لذاتها بوصفها لغة داخل لغة فحسب وانما بعدها جزءاً لا يتجزأ من مسلسل الدلالة ، ونقطة تبئير تناسب منظور النص ، تتجمع عندها اسنة الشعر المشتتة .. وتوحي الصور باشتعال المنطقة الدلالية ، ووصولها الى الذروة الدرامية ... التي يتعالى فيها صراع الاحداث المحتدمة في الخارج وصراع المجاز والحقيقة المحتدم داخلي النص .

ونلمح هذا جلياً في علاقات الاسناد التشخيصية بين الافعال الانسانية البشرية : ( جاء ) و ( رضع ) و ( قرأ ) و ( تعلم ) المسندة جميعاً الى دوال او علامات غير بشرية وهي على التوالي ( المطر الحمى ) كناية من الموت العاصف المشير الى قنابل الاعداء و ( الفولاذ المتوحش ) الذي يرضع من ثدي همجية ، و( الديناصور ) الحيوان الخرافي المنقرض ، حيث يستعيد النص احياءه ليضفي عليه علامات ثقافية زائفة ومزورة تمتلكها وتمثلها علامة ( القراءة ) واراد النص ان يمنح دلالة القراءة او الثقافة والحضارة البعد الهمجي مرتين ، مرة حين جعل الديناصور عرابها وسيدها ، ومرة حين قصر مجالها الخصب ـ الانساني على قراءة تعاليم القتل والدلالة لا تحتاج الى توضيح .

وفي خاتمة هذه السلسلة الاستعارية التي تقترب فيها اللغة الشعرية من حدود السرد ، اذ يقترن الوصف فيها بالحدث ، يقدم النص استعارة شعرية عالية ، يتم فيها استحضار المأساة بعناية موسيقية وتركيبية يكسر فيها ايقاع الصخب الخطابي ، ويدخل فضاء الوجد التأملي في وصفه لمحرقة التدمير المعنوي لرموز الطبيعة الصافية ليقول بنغم منساب :

ان ينصب مشتقة للانهار
.........

ولكن هل تشنق الانهار ؟!! يجيب النص بنثيث تنقيطي يعادل جريان الانهار !!

ويقدم لنا المقطع الاخير من القصيدة عرساً جنائزياً يعزف اللحن الاخير بنوتات تشي بسيمياء تشكيلية رثائية تسري في خاتمة النص ، وتستخدم تشفيراً شعرياً قوامه العلاقة بين دلالة الكلمة الشعرية ، والمظاهر الايقونية المنتمية الى مجال الرسم العلامي . وكأن خاتمة النص او مقطعه الاخير يقدم مرثية لرموز الحضارة التشكيلية المعاصرة ، افينيون ، بيكاسو ، وجواد سليم ، وليلى العطار ، كل وايقونته الدالة ، في توازٍ تركيبي ـ لساني قوامه شبه الجملة الاخباري المتقدم على مبتدئه :

لنساء افينيون حصاد الريح
ولبيكاسو الاتي من جورنيكا ..
حكمته



**لجواد سليم .. قيثارته وثمار الصيف**
**ولشارع حيفا .. وقع خطاها**

ويبرز صوت الراوي في هذا المقطع بعد ان اندغم في السرد الموضوعي الحيادي في المقاطع الفائتة .. ويظهر بوضوح بوصفه فاعلًا رثائياً يقدم توقيعاً على مرثيته :

**ولنا**
**ان نتذكرها**
**ونجيء لها**
**بسماء صافية .. ودمى ونجوم**

وكان غياب ( انا ) السارد في المقاطع السابقة ، وحضوره بصيغة جمعية ( نحن ) في هذا المقطع خاضعاً لمقصدية شعرية يرشدنا تأويلنا اليها ، فالمرثية ليست مرثية شخصية ، ذاتية ، بل هي ضرب من ضروب رثاء المدن المعاصرة ، ورثاء الانسانية المستلبة فيها .

وحين فوض الشاعر نفسه بمهمة هذا الافضاء بالمأساة كان حوارياً ، نقل اصواتاً مختلفة وقفنا عندها في النص .. وان له ان يعبر عن منظوره الملتبس بمنظور الجماعة ، فيترجمه بالذكرى موقفاً ايجابياً بوصفها الطرف الجدلي الملتصق بجسد الموت والملتحم بثغره .

وخرج النص على الافق المتوقع او المألوف الذي تترجمه باقات الزهور التي توضع على اضرحة الراحلين ليجيء لها بسماء صافية ، ودمى ، ونجوم .. ولا يخفى انشداد هذه العلامات جميعاً بباقة السلام .. والبراءة .. والنور .

## تداخل[٧]

وقع اختيارنا لهذا النص بسبب من بنيته الاسلوبية المثيرة في مستويات الاسلوب الثلاثة الصوتي والتركيبي والدلالي ، وبوصفه انموذجاً لنمط القصائد القصار في هذا الديوان التي تهيمن على اغلبها ( موضوعة الحب ) على نحو كامل ومنها مثلًا ( انت التي ) و ( على حروف الابجدية ) .

وحين نقرأ هذا النص قراءة اسلوبية تكشف عن شعريته نغادر منطقة الكمون الجزئي ، بوصفها قصيدة واحدة ، الى باحة الظهور الكلي بوصفها انموذجاً للقصائد القصار في الديوان .

ونجد ان ما يغلب على هذا الضرب من قصائد الشاعر يحضر لديه في قصائد الحب المماثلة ولا سيما في الثيمة الدلالية ، ويتمثل هذا في اصطناع هذه القصائد لمحورين دلاليين متعارضين هما ( الحضور والغياب ) وما ينبثق منهما او يتفرع عنهما من موتيفات جزئية صغيرة ... ولا نبالغ اذا ما قلنا ان هذا النسيج الدلالي بين حضور المرأة المتمثل بالحب ، وغياب المرأة المتمثل بالفقد ، يكاد يكون سمة عامة في دواوين الشاعر على نحو عام .. فهي تصور حالتين قبلية وبعدية محورهما الحب مع امكانية التقديم والتاخير طبقاً لموضوع القصيدة وتجربتها .. ولعل قصيدة ( اشراقات )[٨] تقع مثالًا على استنتاجنا الاسلوبي ـ الدلالي هذا ، وتجدر الاشارة الى ان تلك القصيدة هي من اطول قصائد الحب القائم على اشتراطات البوح لدى الشاعر .

ولا يعد هذا البروز الاسلوبي ـ الدلالي مكتفياً بذاته من حيث مؤشراته النقدية فهو يعبر عن كمون اسلوبي تركيبي متاخم له يتجلى في غياب لغة الحس الغزلية الواصفة للمرأة في شعر حميد سعيد ، تلك اللغة التي تضج بها قصائد الشعراء في موضوعة الغزل عبر عصور الشعر المختلفة .. مما يجعلنا نصف قصائد الشاعر في هذا الاطار بكونها قصائد حب لا قصائد غزل ، ولا اريد ان اتناول هذا الموضوع تناولًا سياقياً .. ولعل لغة الحس الوحيدة الحاضرة في هذا الاطار هي لغة الطبيعة التي تقع في فضاء حلول صوفي مع مفاتن الحبيبة ومباهجها .

وهذا يدفعنا الى التنبيه الى الرؤية الاشراقية الملتبسة لديه بموضوعة الحب التي تستلزم فحصاً اسلوبياً متانياً .. فالشاعر يعمد في هذا الاطار الى اسلبة التصوف واتخاذه قناعاً تعبيرياً من قبيل استدعاء الذكريات والتخاطر الروحي ، وتوظيف العناصر الحية من المعرفة العرفانية وامشاج الوجدان .

ولنستجب لغواية النص المحببة كي نتفادى صناعة الفروض النظرية المسبقة .

يتحرك نص ( تداخل ) في اكثر من مستوى اسلوبي خالقاً شعريته المميزة ، ففي المستوى

الصوتي تتحقق ابعاد شعرية موحية نتجانس مع المستويات الاخرى للنص فقد رصدنا توازياً صوتياً من نمط خاص في الجزء الاول من النص نصطلح عليه بـ ( توازي الترديد ) الذي يخلق ايتاعاً داخلياً عالياً يشبه صوت الجوقة في منتصف النص :

تسالني من انت ..
او اسالها من انت ..
لا ادري .. ولا تدري

ونلمح كذلك هيمنة لحرف السين الذي يتكرر عشر مرات وهو رقم كبير بالقياس الى قصر النص ، الذي لا يتجاوز الخمسة عشر سطراً قصيراً ، وحضور السين خلق تحفيزاً اسلوبياً مضاعفاً ينسجم مع المستوى الدلالي للنص ؟ لما يشتمل عليه من بعد تداولي دلالي ينفتح على فضاء المستقبل ، وسنرى فيما بعد ان هذا الانفتاح هو منظور النص الدلالي المهيمن .

وفي المستوى التركيبي ينبني النص بناء توالدياً تفتحه البنية التقريرية التي تبدأ بالاسم الموصول ( ما ) الذي يستدعي صلته مما ينسجم مع عالم التداخل او كونه الذي سيلج فيه النص بعد ان افضت به افتتاحيته :

ما تبقى لي من الوقت ساعطيه لنفسي

ويضج النص بالصيغ الفعلية التي تمنحه قواماً درامياً حياً ومتفاعلاً قائماً على حركية الافعال المضارعة ، التي تحاكي ايقاع الحياة الصاخب المستمر ، وتتناوب ضمائرها بين الانا ، والانت ، ولا يخلق النص في المستوى النحوي خروقات او انزياحات يمكن رصدها .

وينبغي الوقوف هنا عند حركة الالتفات في الضمائر التي تنطوي عليها القصيدة .. وتعد هذه الظاهرة مهيمناً اسلوبياً في المستوى النحوي او التركيبي الاسلوبي لدى الشاعر[٩] .

اذ يبدأ النص حركته ( الضمائرية ) بضمير المتكلم او الانا الواحدة :

ساعطيه ، اغني ، يسبقني ، صوتي ، ادعو

ليتحول بعد ذلك الى الضمير ( نحن ) او ما اصطلح عليه بضمير المتكلم الجمعي او المشارك :

الى ان نبدأ النسيان .. نستدرجه

ثم يبدأ النص بعد ذلك بخلق لعبة الترائي في الاخر بين ( الانا ) والـ ( نحن ) والـ ( انت ) في مقطع القصيدة الوسطي :

كنا معاً ، تسالني ، اسالها لا ادري ، لا تدري ، نختار

مما وسم النص بتجريدية عالية في هذا الموضع خلقتها ابنية الضمائر العارية .

اما المستوى الدلالي الذي لا يمكن الوقوف عنده ورصد افاقه الشعرية بمعزل عن المستويين الاسلوبين الاخرين ، الصوتي والتركيبي ، اللذين وقفنا عندهما فقد اتسم بتجانس في انساقه البنائية مما يتيح لنا نسج التأويلات النقدية من خلال حركة الصور وانثيالها في النص .

يخلق النص ثنائية ضدية قائمة على تصارع دلالتي ( الحضور والغياب ) التي نوهنا عنها بوصفها مهيمناً اسلوبياً دلالياً في قصائد الحب لدى الشاعر ، وتعبر دلالة الحضور في هذا النص عن حالة متصالحة مقبلة على الحياة باندفاع بدئي استهلالي :

ما تبقى لي من الوقت ساعطيه لنفسي

لتتعارض هذه الدلالة مع اخرى غائبة تحاول دلالة الحضور دحضها يرجح تأويلنا انها :

ما مضى من الوقت اعطيته لسواي

مما يقدح شرارة التضاد في النص بين زمن المضي وزمن الحضور ، وبين النفس ، والاخر ، المتمثل هنا بالمرأة طبقاً لدلالة النص .

ويبدأ النص بخلق الاستعارات الدلالية او الصور الشعرية المعبرة عن دلالة الحضور وتغليبها على الاخرى الغائبة .... ونستنتج من صور النص أن



الدلالة النصية المتمثلة بالحضور تصنع افقاً سعيداً وتشف عنه في علاقاتها التكوينية مما يدمغ الاخرى بالدلالة المغايرة وهي التماسة والعذاب بحكم تضاد الحضور مع الغياب في النص :

دلالة الحضور = سعادة
دلالة الغياب = شقاء
تضاد

وحين نتامل حركة الصور في هذا الاطار، كي نقترب من مجال جمالية النص ، نجدها صوراً كنائية ذات فضاء استعاري ومن امثلتها الصورة الاتية :

واغني ... قبل ان يسبقني صوتي الى الحفل

نعلم ان الغناء تداولياً ( علامة ) ترتبط بوجود مصدر للغناء او فاعل دلالي ، فلا وجود لغناء بلا مغن او لا وجود لغناء سابق على صوته .. لكن النص يخلق مفارقة لهذه الدلالة ، فالغناء في هذه الصورة الاستعارية مفارق لمصدره زمنياً ، او سابق لمغنيه ، فاذا كانت العلامة المألوفة تتمثل بـ المغني← الصوت فان الاستعارة تراتبهما الصوت← المغني .

ولكن ما الذي اراد ان يقوله النص ؟

شعرياً اراد النص ان يحقق شعرية عالية في خرق علامة الاسناد المألوفة بين المكونين الاستعاريين ، الصوت وصاحبه ، هذا من جانب ومن جانب اخر فتح النص فضاء كنائياً لا تخطئه العين الناقدة ، فقد كنى النص بذلك عن انفتاح الكون الجذل او البهيج في الداخل ، قبل ان يرى اضواء الحفل في كناية اخرى عن ابتداء زمن الغناء والمباهج .

ويبقى النص محافظاً على كونه الدلالي ( الاستبطاني ) في استحضار تجربة ذات نمط خاص :

وادعو امرأة لم ارها يوماً ..

ويضع النص نقاط قطع تتخلل مراحل تجسيد التجربة تصورياً وانتقالها من حيّز الداخل الى الخارج ، وبدئها واقعياً ، ولو كان ذلك عبر منظور الرائي الذي يرى ما لا يراه غيره .

ويفتح النص غطاء الجرة ليكشف عن ماهية التداخل التي تغلغلت في النص وتحققت باكثر من وجه علامي يمكن ادراجه في التضاد الدلالي بين ثيمتي الحضور والغياب في النص ، ولعل ما يقع في قلب المفارقة هو هذا التضاد بين دعوة المرأة ( المستحيل ) واقامة الحياة معها مما يرشح دلالة الحضور ، وبين دلالة ( النسيان ) او الغياب ، في صورة تشخيصية تمثل اول افعال بدء التجربة مما يضعنا في لجة الغياب مرة اخرى :

الى ان نبدأ النسيان .. نستدرجه .

وفي هذه الدائرة الدلالية تماماً نستطيع القول ان علامة ( النسيان ) تعادل تداولياً ( التداخل ) في الماهيات والدلالات .. فضلاً عن اشتمالها على الدلالة القريبة الاخرى المتجسدة بحالة الذهول والانتشاء التي تخلقها تجربة الحب التي يفتح بابها التركيب الشرطي المقترن بحرف الجر ( حتى ) التي تفيد هنا الوصول والانتهاء :

حتى اذا كنا معاً ...

ليتوالى بعد ذلك زمن الاسئلة :

تسالني من انت ...
او اسالها من انت ..
لا ادري .. ولا تدري

وبذلك ( تتداخل ) الاسماء والذوات في فضاء حلولي ـ صوفي ، ثم تنبجس بعد ذلك دلالة جديدة تشبه حالة اليقظة يستعيض بها النص عن الاستيحاش الذي يلف عالم الغياب هي دلالة الحضور والولادة من جديد :

فنختار لنا اسمين جديدين ..
وبيتاً

ليفيض علينا النص بعد ذلك بعدد من الصور الحسية المتوهجة التي قد يدمغها التراكم بظله

الكثيف ، ولكن لا يحجب عنها شعريتها ، و لاسيما ان ما تقدم من النص كان تجريدياً على نحو ظاهر يناسب الرؤيا الاشراقية المهيمنة على قصائد الحب لدى الشاعر ، وتكتسي الصور بحلة تشخيصية ، والتشخيص كون تصويري مهيمن على صوره ايضاً :

يدخل البحر متى شاء اليه
حاملاً من شجر المرجان .. احلاماً
واطفالاً من اللؤلؤ

خالقاً بذلك علاقات اسنادية شعرية تنزاح عن المألوف ، وتحقق الغرابة الشعرية المحببة فـ( احلامه من شجر المرجان ) و( اطفاله من اللؤلؤ ) ولكن هذه الغرابة لا تصل حد درجة التأويل الحرجة التي وضعها ( جان كوهين ) معياراً لهبوط الشعرية او فقدانها لحد التواصل ، ومثل لها بشعر السرياليين(١٠) ، فقد حرص النص على خلق علاقة تجانسية بين مكونات صوره ، ووحد عالمها ، فالمرجان واللؤلؤ ينتميان الى عالم البحر مما يخلق انسجاماً بين ( احلام المرجان ) و( اطفال اللؤلؤ ) لانضوائهما تحت المنظومة الشيئية العلامية للبحر .

وفي دعوة الى مفتتح الدلالة النصية نجد ان دخول البحر يعادل الحضور ويوازي الحياة واقبالها البهيج .

ويختتم النص رؤاه باستقبال احتفائي ثنائي ضاج بالمشاركة والحياة :

نستقبله .. نحكي ما كان
نسترخي معاً بين يديه

ويعارض بذلك دلالة الفردانية والتوحد التي افترضها النص في مبتدئه :

ما تبقى لي من الوقت ساعطيه لنفسي

مما ينسجم مع فرضنا التأويلي بصدد التضاد الدلالي بين الحضور والغياب في قصائد الحب لدى الشاعر .. ومما ينسجم ايضاً مع فضاء ( التداخل ) الذي غمر النص بمائه الشعري .

الهامش

( ١ ) الشعرية : تزفيتان تودوروف ، ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ص ٣١ .

( ٢ ) ينظر : اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ينظر : دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٧ ، ص ٧ وما بعدها .

( ٣ ) اساليب الشعرية المعاصرة : د . صلاح فضل ، دار الاداب ، بيروت ١٩٩٥ ، ص ٣٥ .

( ٤ ) فوضى في غير اوانها ، حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٦ ، ص ١٦ وما بعدها .

( ٥ ) ينظر : معايير تحليل الاسلوب ميكائيل ريفاتير ، ترجمة د . حميد الحمداني ، منشورات دار سال ، المغرب ١٩٩٣ ، ص ٧٧ .

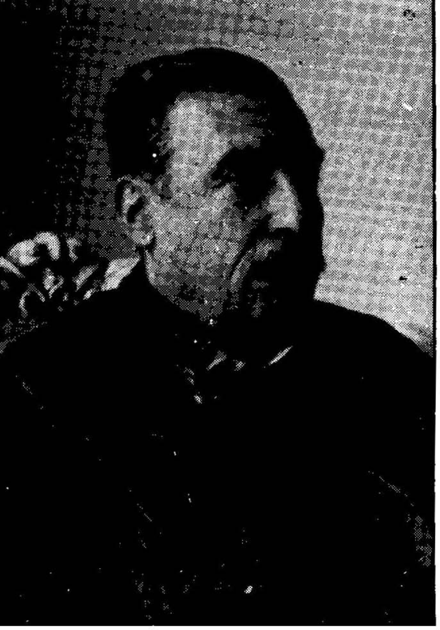
( ٦ ) ينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، د . حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٣ ، ص ٥٣ وما بعدها .

( ٧ ) فوضى في غير اوانها ، ص ٣٤ .

( ٨ ) ينظر : نظرية التلقي ـ اصول وتطبيقات : د . بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٩ ص ١٠٠ وما بعدها .

( ٩ ) ينظر : اللغة الشعرية : محمد كنوني ، ١٨٥ وما بعدها .

( ١٠ ) ينظر : بنية اللغة الشعرية : جان كوهن ، ت محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٨ وما بعدها .



# فوضى في غير اوانها لحميد سعيد

## رغبة الكتابة بين الصوت والصوت ـ الصدى

مصطفى الكيلاني

١ ـ ٥ . الشعر في ديوان « فوضى في غير أوانها » لحميد سعيد[١] أنشودة الانقطاع تتكرر مراراً ، تقارب سطح الانكشاف الدلالي بمعلن الأسماء ومختلف النصوص التي تفد على الذات الشاعرة بفعل الاستقدام لحظة التغني التراجيدي باللامنقضي ، وتناى احيانا اخرى عن ذلك السطح الى حافة العدم حيث اللغة تفقد تناظمها المنطقي المعتاد في زحمة اللحظات افصاحاً عن الخراب المستبد .

١ ـ ١ . فبين كتابة المعنى المنقطع وكتابة الفراغ يتناظم المشهد الشعري ليتفكك بصور العبث والخواء الماثل في كل الأشياء . وان بدا التغالب على أشده بين رغبة كتابة المعنى وكتابة المختلف عنه فالمستبد بدءًا وانتهاءً هو البياض او الفراغ يكتسح مناطق « امتلاء » المعنى كبذرة العدم تنمو باطرادٍ داخل نسيج الروح المعذبة فحتى الذاكرة ، وأن بدت الأنشط في اتجاه ضمن ابعاد الجسد الفاعل شعريا ، مسكونة بفوضى « الصوت ـ الصدى » الذي تختلف وظائفه باختلاف العلامات الدالة عليه اذ يتعالق النظام القديم و الفوضى » الحادثة ، فيستبد النظام حينا ليتلاشى احيانا كالذات تتماهى والاسم الآخر حد الانصهار في مايشبه حركة المد سرعان ماتستعيد تمحورها في الاتجاه الآخر بارتداد خاص متكرر ولكن مغامرة اختراق المنطق المعتاد بأحكام النظام السائد لغة وتمتلا جماليا لاتخضع لنسق وتيرة واحدة من الاطراد ، فهي مغامرة اعادة توزيع الأشياء بارباك النظام القديم مروراً بفوضى اقتضاها المقام الناشىء بلوغ حافة النسيان بهدم قلاع الذاكرة المتبقية ، وهي مغامرة الحذر لا تدع تجربة التفكيك تصل الى اقصاها فيكون اللواذ بالاسمية عبر سلسلة من الاقنعة المتباينة ظهوراً ، المتشابهة او المتماثلة فعلًا دلالياً .

١ ـ ٢ . ان إشكال القصيدة في « فوضى في غير أوانها » عضوي لأنه يخص وعي الكتابة ذاته الذي يعمل بوضوح شرح الانقسام بين شعرية الافهام وبين شعرية الرمز الهارب من رمزيته خوفاً من الارتداء الى المواطن الأولى ، فيتالق وجهان للشعر : لغة الذاكرة وتراث القصيدة وإنشاء المعنى المستعاد والإفصاح عن الصوت المعلن والأذن المتلقية سماعاً مباشراً في اتجاه ، و « شعري » الفراغ والسلب والعدم والنسيان والفسخ والاندثار في اتجاه آخر . وأن الكتابة بهذا التردد . وضع في المابين : علامة الصوت وتدلال الصمت . فللوجه الأول سمات خاصة تنكشف في » أصداء الخروج الى المحال » و « قيامة جيّوس » و « الأمير الفقير » و « تداخل » و « أنت "حتي » و « إشراقة » و « ثلاثية حارس القرنفل » والوجه الثاني علامته الخاصة تنتشر في « اللوحة الأخيرة » و « ووفاء تكتب على دمها » و « البتول » و « رؤيا ملجا العامرية » و « نص تكعيبي » و « على حدود الأبجدية » .

وكأن مسار الكتابة في الديوان بدءُ صفته النظام « تشويه لوثة الفوضى وتكتسحه تدريجاً موجة العبث الى ان تتقوض أسسه في هدير الفوضى المستبدة باللحظة والمكان والإنسان والأشياء .

فالديوان ، بناءً على هذا الانقسام شهادتان بالشعر على الحياة ، وبالشعر على الشعر : كتابة

التذكر وكتابة « المبهم » تحاول الذات من خلاله رصد عديد الأسرار بما هو أبعد من الذاكرة مروراً بالمخيال والحدس الشعري شأن الرمز في بنية العلامة الشعرية فهو مستقبلي الدلالة ، لانه مشروع دائم للتأول والفهم ..

٢ — ○ كل المعاني تقريبية في ديوان « فوضى في غير اوانها » الا اللغة .. وكأن الاحتفال بالعبارة هو الملاذ الأخير، وتحديداً الاحتفال بالصوت .

والصوت هنا ليس ذاك الذي تسمعه الأذن فحسب ، بل الذي يتناهى صداه الى الذاكرة وافداً عليها من أقاصي الزمن عبر قيعان الروح ، كأن تستعيد اللغة وهجها الطبيعي لتعبر عن الأشياء والحالات وتنفذ الى ما وراء السطوح المخادعة بغية ملامسة بعض من الوهج الهارب ، ذلك الزمن الذي كان وهو الذي يستعاد لحظة الكتابة بفعل اللغة ذاته .

وليس ادل على هذا الحفر في « قيعان السطوح » المنكشفة حيناً المحتجبة احيانا وراء دلالة الصوت الممكنة من عنوان الديوان ذاته مثل رمية نرد تبعثر نظام اللحظة كي تعيد ترتيبها على شاكلة ما . وإذا « فوضى في غير أوانها » استباق للزمن خوفاً من « نظام » أشد وقعاً على الذاكرة والذات ، او هي النظام بقناع خاص يرتضيه انا ـ الشاعر درءاً لفوضى أشد إيذاءً ، ذلك الخطر المتربص شراً بنواة الذات قصد تفكيكها ودفعها الى حافة السقوط في هوة العدم ..

٢ — ١ . فحينما يستحيل الصمت في « اوروك » القديمة والحادثة الا يبقى للحبيس الا الصوت ـ الصدى يقده من روحه ويشحنه بنبرة عذابه القديم ومآسيه الحادثة . وعندما يزداد العالم ضيقا حول الجسد المسكون بعشق الحياة حد الصوت تستعيل اللغة صمتا آخر يتسع مجال فراغه او يضيق بالصوت ، ولاشيء عدا الصوت . فوحشة المكان هي التي قلبت الصمت الى النقيض ، واستلزم « الثقل » خفة ما ، انفراجاً ، تصويتاً تغالب به الذات تشابه اللحظات وتبدد بعضاً من كثافة الوجود المستعار ، اذ يمارس حميد سعيد ، بطفولة الشاعر التي لا تنضب فيه ، لعبة الاقنعة :الحكيم السومري ، ابو نؤاس ، المتنبي ، طاغور ، كفافي ، لوركا ، جاك بريفير ، شفيق الكمالي ، خليل الخوري ، خيري منصور ، واذا هي اللحظات مجتزأة حيناً متناظمة احيانا بترتيب خاص بهدم واحدية الصوت بمتعدد النبرات .. فالحنجرة شأن الذات واحدة ، تقريبياً ، بنواتها المترجرجة ، ولكن الاصوات مختلفة والوجوه عديدة تتردد هي الأخرى بين الاسمية المعلنة وبين دلالات الاضمار حينما يتماهى الصوت واصوات اخرى بضرب من التناص بهدم المراجع ـ الاصول بقصد التوظيف الاستعاري الذي يوسع مجال الصورة الشعرية ، فتضمي بعضا من جهاز نصي تؤالف بين وحداته ذات شاعرة وتنظم توزيع دلالاته الموقعية في نسق من الاطراد الزمني يذكر بعصور ومجتمعات مختلفة ، وتنقل ذلك المتعدد الى خبرة الكتابة الحينية تدليلا على تكرارية الصوت وتغاير نبراته ..

٢ — ٢ .ان الصوت في الوجه الأول من الديوان بعض من ذاكرة قديمة لاتزال تنبض حياة رغم الخراب المستبد ، وهو الانفراج يخترق كثافة الصمت بضرب من النشيد الخاص يصل بين موسيقى الحرف ونص تجربة الآخر المستعادة . اما « الصوت ـ الصدى » فهو بمثابة نداء الاقاصي في حياة الكائن الشاعر الذي يتهدده الصمت في كل حين ويعوقه عن الانتشار فيستعيد بذلك الصوت اكتماله الأجوف ، تقريباً ، كالشهوة تنقطع وهي في بدء الفعل بالنفي ، باللا ـ معنى او بالمعنى الصريح المخادع الذي سرعان ما يعود بالفوضى الى النظام وبالشكل الى اليقين وباندفاع الرغبة الى العقل ، كأن ينقلب الدوار الى استمرار للنشيد في « الى حكيم سومري » او الى قيام الاسئلة مع اثبات النفي في « الى أبي نؤاس » او الى جزم بالواحد و« بالزمان القلب » في « الى المتنبي » او بالعدم في « الى طاغور » رغم تصدية السؤال ، او بتعطل الذاكرة في « الى كفافي » او بفاجعة الخراب المستبد في « الى الوركا » او بالضياع الكامل في « الى جاك بريفير » و « الى شفيق الكمالي » او بالعبث المحض في « الى خليل الخوري » و « الى خيري منصور » اما « الصوت ـ الصدى » فهو ذاك القائم بين الصوت والصمت ، تتجاذ به حيرة الكتابة ويقين اللحظة يغامر في اتجاه بحثا الى انقطاع الصمت ليقتنص من الخراب وثوق الشك ، الرحيل ، النسيان ، العقم ، الانقضاء ، البتر ، الوحشة ، البرودة ..

٢ — ٣ .إن الوجه الأول بعض من تراكم تجربة شعرية سالفة ، اذ هو شبيه بطبقة جيولوجية في تركيب واحد عدد لخطوط وانحناءات وأشكال وألوان مختلفة ، وهو قناع « الشعري » اذا جازت العبارة ، ذلك النمط المستعاد يقضي ارتداد اي شيء الى دائرة العادة والتكرار فكراً وابداعاً فنيا في تاريخ التجارب الفردية والجماعية كبذرة الفساد ( العدم )



تعوق الطفولة عن الانتشار بحرية في مدارها الخاص بعيداً عن كهنة النظام القديم والحادث . وكأن الشعر يفر من جنون « الشعري » ووحشية اندفاعه الى زحمة الصور الباهتة برغبة التخفي او استجابة لمسبق الحكمة التي هي سجينة ايديولوجيا مهترئة تكاد تنفضح لعين الباصر لولا روح الشاعر الهاربة من سكين الخصي الى طفولة الحرف .

وكما يحق للذات الشاعرة ، عند ممارسة فنون التلاعب والمخاتلة ، اسدال الستار على جسد القصيدة المهدد في كل آونة بالتورط في مسرح دلالة الافهام اخفاءً لما يمكن اخفاؤه مجازاً فإن للقارىء الحق ايضا في الانصراف الى الوجه الثاني حيث الكتابة اشبه ما يكون بفعل تطهرٍ خاص ، لواذ بالعدم خوفاً من مزيد التورط في وجود كاذباً ، مغامرة بهدف ملامسة التخوم القضية حيث الدوار على أشده بسلم الكائن الى سقطة جميلة في هوة بلا قرار كالاستعداد للموت بتقمص دور المائت .. فيتعرى الكائن بجميع قواه الجسدية والروحية ، تنفتح حواسه دفعة واحدة وتداخل بإعادة تنظيم خاص يجعل السمع رائيا والعين سامعة ، ويخفض الشم واللمس والذوق الى كثيف رؤية السماع او سماع الرؤية بحدس خاص يقارب بؤرة العمى حينما يستبد العجز بلغة القصيدة ولايتبقى للذات الشاعرة الا استعارة « الوسط » بين الصوت والصمت ، بما أسميناه « الصوت ـ الصدى » ..

٣ ـ ٥ . « رمية النرد » في محاولة كتابة « الصوت الصدى » انتقال من سيمياء الحرف الى سيمياء اللون في قصيدة « اللوحة الاخيرة » .

وكما يعرض الصدى مزيجا من الصمت والصوت ، او هو الخانَسة الوسطى بين الصمت الصائت والصوت الصامت فإن اللون ظل لمعنى ممكن لم يكتمل بناؤه كلوحة ليلى العطار ، وجه آخر ينبجس من الظلمة ، يلفظه نزيف اللحظة الأخيرة .

إن اللا ـ منقضي ، لحظة اصطدام الذات المتلقية بغياب اليد المبدعة ، يستحيل نشيداً آخر للعدم ، فيتعالق الصوت واللون ، ايقاع الصمت وتثنيات الأشكال والفراغات تختصر برمزية المرئي حكاية كائن مر من هناك ( اللوحة الأخيرة ) وترك ندوب روحه عارية حد الفضيحة ، صارخة الى أعنق درجات الأذى ، ملتفة بالفجيعة الى أقصى مدارات الرعب ..

البياض يسيح على أشياء اللوحة كانه العدم فاغرفاه ، ويتلوث احيانا بكتابة الصوت ، بآثار لونٍ او الوان اخرى ، والعري في الأثناء ماء يجري ، جسد يصاعد من قبو اللحظة ، ببهجة تستعيد تاريخ الأنثى كاملاً ، فيصيب الذات الشاعرة دوار لحظة الرؤية كأن يلتف به جسد الضحية وتتملكه خطوط اللوحة ، الوانها ، احلامها الذبيحة ، انينها الابدي .. وتنشأ في الأثناء عن الحكاية حكاية اخرى كالتعويذة تشي بأسرار لايمكن فهمها الا بالبقاء في حيز التعويذة ذاتها .

« ولليلى العطار تمائم من حجر السماق
وجدتها ذات نهار
في صندوق هندي مخبوء في احدى غرف الدار
قال لها شيخ من اقصى لون الفضة
ليلى ..
احتفظي بتماكمك الحجرية » ..[٢]

الصوت ـ الصدى في لوحة ليلى العطار الأخيرة وجه آخر للزمن المستعاد ، ولكن بأسلوب اللون والخط والظل ومختلف العلامات الشيئية ينقلها المخيال الشعري من لحظة الرؤية البصرية الى تمثل خاص للفاجعة .

إن اللا ـ منقضي هو بدء الفاجعة : « سيدة لم تتشكل بعد » « الثمر الغائب » في الشجر المرسوم ، و « محيط اللوحة الأبيض » وبقع البياض في ثوب السيدة . والفاجعة ماثلة في ذلك اللا ـ منقضي الذي تجمد في لحظة الأولى واستحال صوتاً صدى يشي بالبتر المفاجيء نتيجة فعل القتل كأن تحتجب يد الرسامة الى الأبد ولكن روحها ماثلة في الذاكرة تصطدم بجدار الاستحالة السميك ولا تقدر على التحرر من مشهد الانقطاع الذي عطل حركة الزمن في حيز لحظة لم تكتمل ولن تكتمل . وكأن الجريمة والمجرم وتفاصيل القتل مثبتة في حركية اللون الذي استطاع لوحده الفرار من صدمة المفاجأة ليشهد على القاتل والقتيل والعاشق معاً .. فتتعالق الحركة والانقطاع ، اللون والظل والفراغ والامتلاء ، الأسطورة والتاريخ ، الحياة والموت ..

وكأن « اللوحة ـ الحكاية » مشهدان في مسار محكي واحد : ليلى حاملة السر تغالب الصمت وتشحن كثافته المؤذية معنهما بالخط واللون ، وفاجعة الهلاك تحول المكان الى خراب حينما يرتبك المشهد الأول ويهتز « بالرمح » و « والدم » و « أنابيب الزيت » الفائزة وتساقط الجدران و « الجمر الشرس » و « الشمس السوداء » و « المطر الحمى » و « الفولاذ المتوحش »

و « تعاليم القتل » و « مشنقة الأنهار » فلايتبقى من المشهد الأول الا البتر ، تلك اللوحة المنقوصة وبقايا صور الفاجعة والمكان ، ذلك المتحف بشارع حيفا ، وذكرى تستعاد هناك قريباً من جواد سليم تحت سماء او « بسماء صافية ودمى ونجوم »[٣] .

٣ — ١ . فالكتابة ، بهذا التمثل ، « صوت ـ صدى » القصد منه مغالبة استبداد الصمت الكامل ، العدم ، الفراغ ، النسيان ، ومواجهة الصوت المطلق في اتجاه آخر ، اي الخراب المستبد ، واحدية الكلمة والدلالة ، العادة ، الأصل ، مسبق المعنى .. فتقتحم الذات الشاعرة تجربة اللغة بمحصل خبرة الحياة وفضائحية وعي الموت .. وإذا « العري » تجربة صادمة تميط اللثام عن اسرار جديدة في اللغة وباللغة اذ « التمتمة » تحقيق لنبوءة ما ، وما يستوي لغة في معتاد التلفظ يتجوف في « وفاء تكتب على دمها » ، بل اللغة تمسي حكاية للغة وتاريخا للذات تنكشف بعض تراكماته دون افتعال ، كرغبة كتابة التداعي تؤدي حتما الى التداعي بمحصل خبرة عميقة في الحياة ، وحياة اللغة اساساً ، فتداخل الحالات ، الاستعارات الإزمنة ، النصوص بضرب خاص من التناص ، كالذاكرة تتواتر صورها وتندفع لتتراجع لحظة فعل التذكر او كالسطح يشي بـ« قاعه » الذي هو « السطح » ذاته بإعادة تشكيل الألوان والخطوط .

الرؤية دورانية وخبرة الذات الشاعرة مذهلة حقا ، والنبوءة تمر حتما عبر اللغة ، بل هي الحرف يتخذ له شاكلة الصوت واللون والحركة معاً .

« أين انت . وقد قيل لي إن سيدة البصرة جاءها المخاض وكانت تردد اسمي .. أشاركها في المواجع .. تقبل نحوي نوارس صخابة ارى رطبا جنيا يتدلى على سريري .. اين أنت وماذا قرأت .. »[٤] .

وإذا اللغة نقالة نصوص وأزمنة : قرآن وطفولة وتاريخ وشهوة عتيقة واحلام ممكنة واخرى مستحيلة . فيكتسي الشعر صفة « القصيدة ـ الملحمة » التي هي مجال للتقاطع بين موصوف ماض وموصوف حادث ، بين ما كان وما يكون او سيكون نبوءة شعرية ، وهي النشيد يحول اللغة الملحمية الى واحة الأمنيات مروراً بحلم الرغبة الذي لاينقطع .

إن الكتابة في « وفاء تكتب على دمها » وجه آخر للفاجعة ، مغالبة اخرى لحكم الخراب « بالحبر » والحرف و « البياض » .

«( ... ) كان المغيرون
يسابقون الى مقتل فيك .. ماذا كتبت ..
تقول النوارس ان شظايا القنابل روعت الحبر
واخترقت موضع البسملة .. اين أنت .. اكنت
تقوم مع القائمين .. وتاتي بما يطفىء النار ..
ذاك
الدمار .. هو فردوسنا .. فاتق الله فيه .. »[٥]

فالنشيد لايدع الملحمة تكتمل ، والملحمة تعوق النشيد عن التورط في تكرار الصوت الواحد كالرغبة تبعث لها عن رغبة مختلفة بعد ان فقدت اللغة تناظمها المعتاد .. لقد تبين للذات الشاعرة انه لاشيء نستطيع به مغالبة الدمار سوى تجاهله الى حين لحظة يسفر ظاهر اللغة عن محتجب ويفضي الألم الى « غيبوبة » الحلم الممكن ، لحظة تحلم الحواس في الرغبة بالرغبة تضحي إمكاناً ، كالجسد يحلم بذاته ، يتجوف ، يستقدم اليه احلام كهوف قديمة ، يتجمع بذرات عشقة القديم الحادث ، وللغة نفوذها الأقوى حينما يستحيل اي امكان للرؤية في دائرة الخراب المستبد .. وهنا يتوالج روحان : أنثى تستعيد بهجتها بالرغبة رغم سلطة الهلاك وذكر يهيم عشقا بموتها وبالمعنى الذي كان ويكون والسارد واصف يرى اي يحلم ..

٣ — ٢ . وكما تستعيد الذات الشاعرة بكارة اللوحة او طهارة اللغة فإن « للبتول نقاء الرمز ، طفولة المعنى » ذلك البدء الذي يحتاج اليه الكائن كلما استبد به رعب اللحظة وتقاذفته المخاوف والهواجس عند محاولة تمثل المصير .. فالالتفات هو الوجه الآخر لانقاذ المتبقي في زحمة الفراغ المستبد اذ تقابل الذات الشاعرة بين القديم الهالك والمتقادم الرمز المتبقي في ذاكرة الفرد والجماعة التي ينتمي اليها :

« لم يبق في مملكة الغياب غير هذه السيدة البتول قرنفل محرق وخردل معتق وقندسان ناعمان سلة مليئة بالمر واللبان .. للجسد المكتظ بالمباهج الأولى .. طقوس الثمر الناضج .. والجمر ولهذا الأبنوس الغطى قدمت قبائل العشاق اضحياتها .. »[٦] .

فاللغة هي الستار الفاصل بين « أناسية الكائن وفاجعة الانسان ، واللغة هي ايضا محررة الكائن من النسيان لاستعادة البعض من صفاته الأنانيه التي بها يبدو كائناً مفرداً مختلفا عن غيره من الكائنات .. وما « البتول » ، بهذا المعنى ، الا



محصل صفات تختصر تاريخ « الوثنيين » بأساطيرهم الضاربة في القدم وتختزل زمن الدهشة حينما تجمعت في روح « البتول » اجمل صفات الروح الجديدة المتيقظة ، فتتعدد بذلك وجوه الذات الواحدة : حواء والكاهنة والبتول الانثى الحلم في تمثل الكائن للوجود ، ضمن تاريخ السيولة ـ الرمز حينما استعادت الذات بالكتابة اصولًا قديمة ، صوراً لأحلام ، لآثام ، لظلال ، لبدءٍ كان ولايزال :

« الدم والحليب والمداد .. شهودنا في مشهد الخصام بين الشهد والحنظل .. يأتي الشاهدان الورد والرماد تقبلين من أقاصي اللغة الأولى .. من اعتكاف الليل في البياض .. ونظل في انتظار العشب اذ تلوح في فيافي الأبجدية الناقصة .. الخيول نسرجها اليك .. ايتها السيدة البتول .. »[٧] .

٣ ـ ٣ . وكما تستعيد الذات الشاعرة رؤيا « البتول » يستبد الكابوس بالقصيدة في « رؤيا ملجأ العامرية » ، والدم خيط رابط بين مختلف المشاهد اذ يتشبه احيانا بالمداد او يغرق في دلالة الرمز بمعنى التطهر تضمينا لأيقونة العذاب الجميل ، او يتفاقم وجوداً الى أن يمسي واقعا الفاجعة مباشرة ..

ان الدم سيولة الذكرى يستقدمها مخيال القصيدة ، والدم آثار فاضحة للجريمة داخل مكان بعينه ، والدم مرآة فاضحة لجريمة موصوفة ، وللأشياء فظاعتها ، وللرمز ثقله المؤذي على الروح ، وللماضي حاضره ، وللحاضر ماضيه ، وللانثى اتساع افقها الدلالي في رمزية الوطن ـ الحضارة بعلامية المرأة ـ الأم والحبيبة .

« كحلها من رماد ملجأ العامرية زينتها من دم به استبدلت فراشها الوثير ..[٨] .

إن مشهد « ملجأ العامرية » حسي الى درجة الرمز ، واقعي حد اللا ـ معقول ، حيني غارق تماما في لحظته حتى الاقتدار على اختصار تاريخ الجرائم كلها على امتداد الأزمنة والعصور في تاريخ الاباطرة و« الأباطرة المترفين » هو النص يقرأ في سياقه المباشر ، وهو أبعد مدى من ذلك السياق ، لانه يذكر بضحايا المعابد القديمة :

« وللبابليات وعد الحرائق
ينزع اثداءهن رب الجنود ( ... )
وللبابليات وعد الحرائق
تقطع ارحامهن عواصف سود .. »[٩]

والنشيد في « رؤيا ملجأ العامرية » تكرار للصوت الواحد في ظاهر القصيدة ، وهو « الصوت ـ الصدى » حينما يستقدم الرعب الحادث تاريخ الرعب باكمله على امتداد العصور .. وما يرد تكراراً للصوت الواحد في ظاهر بنية الانشاد يكتمن متعدد أصوات ـ أصداءً حينما يستبد الذهول بالذات الشاعرة في غمرة مشاهد الجحيم الارضي :

« مازال في ملجأ العامرية طفل تحاصره النار فلتاكل النار أطرافه ( ... )
رأيت نساء يجمعن اشلاء اطفالهن وطفلا
يجمع أشلاءه من مخالب رب الجنود
رأيت جنينا يدب على الجمر
يبحث عن رحم .. ورأيت بلاداً
تقيم الصلاة على مزق من ثياب حرائرها .. »[١٠]

٣ ـ ٤ . فماذا بقي ، إذن ، للذات الشاعرة سوى الكتابة تمارس بها ضروبا شتى من الفوضى الجميلة باللغة وفي اللغة وتنتزع من النظام استواءه ، صلابته الكاذبة ، اتساقه المخادع اذ العبث ماثل في كل الخلايا والمكان مسكون بظلال الفاجعة ، ولا أفق عدا آثار متبقية لحرية قديمة جديدة تلازم تاريخ الكائن ، تلك الرغبة الجامحة في التلفظ ، في تبديد بعض من الوجود ـ الفاجعة .. واذا مشاهد العبث بأسلوب الانقطاع عديدة حيث الجمل قصيرة والأسماء متنافرة تتآلف بالقصد في سياقات مخصوصة هي وليدة الرغبة في تعقب حالات الكائن المسكون بالوجع والقرف ووعي الهلاك .

وإذا الكتابة الشعرية ، بناءً على هذه الرؤيا المتفجعة ، مقاربة لوقائع العبث ومحاولة لإعادة ترتيب الأشياء باتباع انظمة حينية للتسمية بأسلوب العفوية ، تصف الموجود كما هو دون اي تهذيب او تشذيب :

« رجل فاقع اللون .. قبعة وحذاء وقبعة
رجل فاقع اللون .. قارورة وحذاء ونصف يد
تتكرر
نصف يد وقميص
وبيت من الشعر
يخرج من خشب الكمان
بيت من الشعر قبعة
رجل فاقع اللون

نصف يد تتكرر
قبعة وحذاء .. »[11]

فيفقد الزمن ، بهذا التوصيف حركيته ، اكتظاظه المعتاد ، بل تتباطأ الصورة المشهدية بضرب من الفرار الى الداخل ويتفاقم وعي الأشياء بما يدعم خبرة الجيل الستيني من شعراء العراق ، برعب اللحظة ( رمن الانتماء ) كأن نشير على سبيل المثال لا الحصر ، الى سعدي يوسف في كتابة اللحظة كما هي بأشيائها الظاهرة وحالاتها العميقة معاً ، والى حسب الشيخ جعفر في توصيف أشياء المكان الحابس او الحبيس ضمن قصائد الحصار الأخيرة قبل الهجرة .

ان الأشياء في « نص تكعيبي » ماثلة بكثافة مذهلة ، وهي ثقيلة ضاغطة على اللغة والحال المصاحبة ، وهي فاقدة لانسيالها المعتاد ، مفككة الأوصال ، مسكونة بالعبث ، لا تتواصل الا بما تراه عين الذات الواصفة لحظة الاستقبال :

« ثلاثة نساء ورمانة واحدة
نصف رمانة
ربع رمانة »[12]

الفساد ماثل في كل الأشياء ، يتراءى انهداماً شبه كامل ، تقادماً او انغماساً في العتمة ، انغلاقا ، فراغاً ، فوضى تؤكد سلطة الفراغ :

« قدح فارغ ..
علي ظله خطوط من الفحم
ظل عليه خطوط من الفحم
ظل ..
دوائر سود ونافذة مغلقة
دوائر سود وظل .. خطوط من الفحم
نافذة مغلقة
قدح فارغ
ثمر فارقته الوانه
ثمر ودوائر سود
وجوه ..
ونافذة مغلقة[13]

لم يبق للذات الشاعرة في « فوضى » المكان سوى جنون اللغة حينما تتهاوى انساق الاثبات في واقع النفي الحادث ، فالتخوم ماعادت تخوما لأن النواة على وشك التفكك الكامل دون فقدان بعض من تمركزها .

النفي في ديوان « فوضى في غير أوانها » هو علامة الكفر بما اهترأ من قيم ، الجنون الى أبعد حالات الجنون ، الرفض حد اعلان التمرد على الأصل ، على الجذور ، على المنطق الذي به تشتغل العبارة عند تأدية وظيفة التدليل ..

والنفي ، في آخر حد ممكن هو الضيق في اتجاه نسف العلامات الدالة على ارادة كاذبة ، وهو الاتساع حينما يسي الجسد بروحه الأولى ، بالبدء الفاعل الذي كان ويكون وسيكون في واقع الحدوث وممكن الوجود[14] .

الهامش

١ ـ بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦ .
٢ ـ نفسه ، ص ١٧ .
٣ ـ نفسه ، ص ٢٠ .
٤ ـ نفسه ، ص ٤٣ .
٥ ـ نفسه ، ص ٤٣ .
٦ ـ نفسه ، ص ٤٨ .
٧ ـ نفسه ، ص ٥٠ .
٨ ـ نفسه ، ص ٥٨ .
٩ ـ نفسه ، ص ٦٧ .
١٠ ـ نفسه ، ص ٥٨ ـ ٦١ .
١١ ـ نفسه ، ص ٧٠ .
١٢ ـ نفسه ، ص ٧١ .
١٣ ـ نفسه ، ص ٧٢ .
١٤ ـ النفي في آخر قصيدة من الديوان ( على حدود الابجدية ) ، لو ان بمعنى اللغة ـ الام دون الاقرار بواحدية الصوت ، محاولة لاستعادة صدى البدء استعداداً لتقبل واقع جديد يقطع حبل الفوضى او يواصل نهجها خوفاً من مزيد التورط في فوضى النظام القديم ، هو الافق المنفتح على كتابة جديدة او كتابة فوضى جديدة قد تكون « في أوانها » .



# فضاء المخالفة وتوطين الحلم

• د. محمد صابر عبيد

« ١ »

يعود « فضاء المخالفة » الذي نقترحه عنواناً لهذه القراءة الى مرجعية معروفة في الميراث البلاغي العربي تدعى « الطباق » . والطباق ـ كما هو معروف ـ فن مهم ينطوي على شكل بنيوي وسيميائي في آن معاً ، واحد اهم مصادر التوتر والصراع المحتمل في بنية القصيدة ، وما زال هذا الفن البلاغي ـ في تقديرنا ـ بحاجة الى تفعيل نقدي يفيد من كشوفات المناهج الحديثة ، ويذهب ابعد من مجرد التحديد والمنطقة والتوصيف التي درج معظم المشتغلين في حقل البلاغة على الاكتفاء بها والتسليم بما تتيحه من نتائج محدودة وضيقة .

ويعد « الحلم الشعري » وهو الجزء الثاني من عنوان مقاربتنا احد المناطق التي تشتغل عليها القصيدة العربية الحديثة ، وتعيد بها ترتيب المفردات خارج تسرية الضوابط والمقاييس والمواضعات ، لكن العمل في هذه المنطقة بكل هذه الحرية والانفتاح بحاجة الى ذكاء شعري متوقد وحساسية عالية ، لان النص الشعري من دونهما يضيع في مياه الرومانسية المالحة ، ويتنازل بذلك عن جزء كبير من شعريته ، لذا فان توطين هذا الحلم يمكن النص من خلق واقع مكاني داخل بنية الحلم ، يدعم سلسلة العمليات الشعرية بمتخيل شعري صحي مرهون بوعي ثنائية التداخل والتخارج وعياً تاماً وشمولياً .

« ٢ »

قصيدة « غرفة » للشاعر حميد سعيد تطرح مشكلة سيميائية من لحظة الشروع الاول بافتتاح لعبتها اللغوية :

**افتح عيني**
**مصابيح الغرفة مطفأة ...**
**اغمضها ..**
**استحضر ضوءً يفتح لي افقاً**
**فأغير الوان الجدران**
**أستبدل وجه المرأة في اللوحة**
**ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها ...**
**أطرد هذا الشبح المتخفي ... خلف سجيرات يابسة**
**وأخطط وجه فتى .. بملامح طيبة**
**وأقربه منها ...**
**تبتسم المرأة .. تخرج من اسر اللوحة**
**ارقبها ...**
**وهي تغير ترتيب اثاث الغرفة**
**اسعد بالنور الاتي من نافذة قرب سريري**
**أصحو ...**
**اضواء كابية**
**الوان نابية**
**صحف**
**وكؤوس فارغة**
**اللوحة قائمة**
**وامرأة اللوحة .. تضحك ...**
**هل كانت تسخر من حلمي**
**اغمض عيني ...**
**اعود الى النوم**

فالعنوان « غرفة » بواقعه التنكيري ينطوي على شبكة مقترحة من الاسئلة ، تبحث القراءة عن تجلياتها في المتن النصي ، وللعنوان صلة بنائية وثيقة جداً بالمدخل الشعري « الاستهلال » الذي يعقب العنوان مباشرة بادئاً بالفعل « افتح » ، وهو يحقق محاكاة بصرية ولفظية مع « غرفة » ، اذ ان الفعل « افتح » في إحالته وسحبه نحو منطقة العنوان رجوعاً الى الوراء وصعوداً الى الاعلى حيث يقع العنوان ، فأنه ينهض بمهمتين ، مهمة فتح النكرة نحو تعريف ممكن ، وفتح غرفة مغلقة ـ إحتمال ان تكون غرفة القصيدة مغلقة في هذا الفضاء السيميائي اقرب كثيراً من ان تكون مفتوحة ـ وبالتالي فان هذا الالتحام المباشر بين العنوان « غرفة » ، وبين اول فعل يفتتح به الراوي الشعري مهرجان النص اللغوي « افتح » ، يشعل فتيل الموقعة الشعرية وينقلها الى مساحة توتر مبكرة .

« ٣ »

المدخل الشعري « الاستهلال » يقدم المشكلة الشعرية للنص عبر معادلته الطباقية الواضحة « فضاء المخالفة » :

**افتح عيني**
**مصابيح الغرفة مطفاة ..**
**اغمضها ...**
**استحضر ضوء يفتح لي افقاً**

وتضع المعادلة « افتح / اغمض » و « مطفأة / ضوء » مسار المشكلة في الطريق السليم ، بالقدر الذي تستجيب له مكانية العنوان « غرفة » ، وقابلية الحلم الشعري على توطينها في طبقة معينة من طبقات النص .

يتصل الفعل الابتدائي للراوي « افتح » بمفعوله « عيني » إتصالاً مباشراً يزيح الراوي الفاعل ـ نحوياً ـ الى فضاء الاستتار ، و « العين » هي اداة الفاصل البصري بين المرئي الواقعي والمرئي المتخيل من خلال سياستها في الانفتاح والانغلاق ، وثمة تماهٍ كبير وواضح بين « العين » و « غرفة » في النص ، ووقوع الفعل « افتح » بينهما يعزز من هذا التوصل .

ومنذ الجملة الشعرية الاولى بعد هذه الافتتاحية الاشكالية تنزاح صورة المكان « غرفة » بأفقها المكاني الواقعي « مصابيح الغرفة مطفأة » الخاضع لمدركات الفعالية البصرية « افتح عيني » ، لتتحول بالفعل « اغمضها » الى مستوى اخر تصبح العين فيه هي الغرفة ، من خلال الاستعارة الصريحة للمعادل المفقود في الصورة المزاحة « استحضر ضوءً يفتح لي افقاً » ، اذ ان « ضوءاً » يعيد انتاج الفعل الابتدائي الاول « يفتح » على نحو يتأكد فيه انتقال بنية اللغة الى بداية ثانية ، تسهل بنيوياً إمكانية الانتقال الى المتن ، وتشير سيميائياً الى إمكانية انتاج الدلالة « يفتح لي← افقاً » ، بما يحقق للاستهلال قوة شعرية تلتحم بالعنوان وتنفتح على المتن الشعري للنص إنفتاحاً مباشراً وفورياً .

« ٤ »

يخضع المتن النصي خضوعاً شبه تام لعمل منظومة فعلية متجانسة تجانساً درامياً واضحاً وسريعاً ومتعاقباً ، اذ ان ايقاع السرعة والتلاحق الذي تحركت فيه الافعال في الجزء الاول من المتن « اغير / استبدل / اخفف / اطرد / اخطط / اقرب ، اعطى للراوي الشعري سلطة الهيمنة على التلاعب بالمشهد وصوغ مفرادته على نحو يتحول فيه الى رسام ، وشهوة الرسم المتجلية هنا توحي بتمكن هذا الحلم « حلم الرسم » من الراوي ، وهو يرغم المتن على قبوله رساماً . ولعل ذلك ما يفسر كثافة الاداء الفعلي وتركيزه في محيط اللوحة ، بحيث يعيد انتاجها من جديد وينتمي اليه انتماءً حاسماً ولكن الراوي وهو يسرد حلمه التشكيلي بفعاليات ادائية تفجر اللوحة بمعطيات جديدة لا يبقى مستسلماً لقيود هذا الحلم ومقتضياته ، اذ يمنح شخصية اللوحة المركزية « المرأة » حريتها في لحظة توتر شعرية « داخلية » عالية « اقربه منها » لتغادر معتقل التشكيل في الجزء الثاني من المتن ، وتنفتح على ميدان الفعل الشعري إنفتاحاً متدخلاً يسهم في تفعيل دور الراوي في التغيير والاستبدال :

**تبتسم المرأة .. تخرج من اسر اللوحة**
**ارقبها ...**
**وهي تغير ترتيب اثاث الغرفة**

اذ تتخلق الشخصية في مرحلة تحول شعري وتفتح فجوة سردية في رواية الراوي تصيبه بحالة من الرضا والاطمئنان « ارقبها » ، ليتدخل الزمن في إنهاء حلم الخلق والتشكيل مشيعاً في المناخ الشعري كشفاً ووضوحاً عاليين ، يشيان ببداية مشرقة « اسعد بالنور الاتي من نافذة قرب سريري » تبدو فيها الحال الشعرية وقد استكملت واكتفت في نهاية ممكنة للقصيدة .

« ٥ »

يبدو ان الراوي الشعري لا يكتفي بهذه النهاية الممكنة للقصيدة مؤمناً بأهمية ما تبقى ويمكن روايته ، عائداً في دورة كاملة الى بداية الاستهلال الشعري « افتح عيني / مصابيح الغرفة مطفأة » ، من خلال استخدام الفعل « اصحو » الموازي والمعادل لجملة « افتح عيني » الاستهلالية ، ليصف ما استعصى عليه وصفه هناك حيث الظلمة و « مصابيح الغرفة مطفأة » ، في الوقت الذي اصبح فيه ذلك ممكناً تحت قوة « النور الاتي من نافذة قرب سريري » .

يأتي الوصف على شكل لقطات ثابتة موزعة تضعف فيها الحركة والتواصل الى اقصى حد ممكن :

**اضواء كابية**
**الوان نابية**
**صحف**
**وكؤوس فارغة**

في ملاحقة بصرية لمفردات المشهد السلبية .

لكن إحالة العمليات الشعرية في القصيدة الى منطقة الصحو لا تضعف صلتها بالمتخيل المنجز ، لانه بعد هذا الركود الحركي في المفردات الاسمية الموصوفة التي يمكن أن نعدها مفصلا رخوا في جسد القصيدة يجعلها اكثر مرونة وديناميكية في استئناف شغلها الشعري ، تعود ظلال المشهد المتصل بالمتخيل ـ على نحو ما ـ الى التمظهر :

**اللوحة قائمة**
**وامرأة اللوحة ... تضحك ...**
**هل كانت تسخر من حلمي**

لتنتقل الحال الشعرية الى بعد جديد يضاعف شعرية النص في بؤرة من بؤره ، ليضع الاستفهام الاستنكاري « هل كانت تسخر من حلمي » نهاية ممكنة اخرى للقصيدة .

« ٦ »

إشتغل المنطق السردي في القصيدة بشكل عميق وواضح ، وشغل الراوي المتكلم اكثر مساحات العمل سارداً وواصفاً وفاعلًا ومتأملًا ، وتمخض هذا الاشغال التعدد الفعاليات عن قدرة في الالتقاط والادراك ، بما يضاعف من شعرية النص .

واغرى ذلك الراوي الشعري بمواصلة اللعبة السردية على حساب اللعبة الشعرية ، فالنص اكتفى بالاستفهام الاستنكاري « هل كانت تسخر من حلمي » شعرياً لكنه لم يكتف سردياً ، مما قاده الى اضافة وحدة سردية تكميلية خاملة :

**اغمض عيني ...**
**اعود الى النوم**

لا تؤدي وظيفة شعرية وتقلل من تناسق التكوين البنيوي « الشعري » للنص ، لكنها تشيع رغبة السرد في استكمال ما يعتقده هيكلًا سردياً .



# حميد سعيد

## محيي الدين اسماعيل

حميد سعيد ؟ ... نعم حميد سعيد !

أما أنا ، فلست أدري ، أشعريته في شعره اعظم ، أم شعريته في شخصيته أعظم ؟

كلتا الشعريتين تروعك بطلاقتها ، وإيماءاتها التي تَشدك منهما كلتيهما موهبة ، هي طوع يده ، فاحصة ، مقتحمة ، قد فرض عليها ... على هذه الموهبة أن تكون كذلك .

قد يتابى عليك ، أول وهلة من اللقاء ، أن تمثل ذلك ، وأن تتحول الذات إلى موضوع بين يديك بيسر ، ذلك أن وراء هذه الموهبة رواسب تاريخية ومخلفات نفسية . فلذات جدل مركب والموضوع عنده عالم يتكامل باطراد ، لا يعده عائق .

عالمه قد دخل في مزايدة ... مزايدة سرية مع العالم من حوله ... فكم أحب هذه الشعرية في الذات ... في عالمه ... وكم كره انعدام الشعرية في عالم الآلام الفاحشة التي يصنعها الطواغيت ... ثم هل يكون الهمس مجلجلًا بكبرياء ؟ ... هذا هو همسه ، شهادة حية للكلمة في حركتها مع التاريخ لا بامداداته الخارجية ، ولكن بحركته من الداخل ، بكل اصطراعه الذي يعتمل في الذات . التاريخ ، عنده ، هو الذات باصطراعها هذا ... لكي تتشيأ في قبضة قدره الذي تعلق به ، فرفض الفوضى في غير أوانها ، ذلك أن الفوضى عنده تهديد للذات ، وهي انعدام التشيؤ في عهود ما قبل التاريخ .

يعجبه الحواتون في البحر ، لأن المغامرة مادة الخلود ، هي الهيولى الأولى التي يصُنع منها الخلود ، ولكن الحوّات عشوائي في مغامراته في البحر ، وهو ليس كذلك . إنه يبحث ، دوماً ، عن مغامرة فيها ممكنات الخلق ، وممكنات الخلاص . إنه يبحث عن مغامرة فريدة يتخطى فيها نفسه ، على اطراد التجربة .

شعريته في شعره ، وفي ذاته ، أن يكون عدواً أبدياً للفوضى ، وفي الوقت نفسه لا يستطيع أن يبرأ من ذلك الداء العضال الذي يتبرأ الكثيرون منه زيفاً وكذباً ورياء ... العاطفية التي تتاخم الرومانسية بأثمانها الباهظة الغالية . وهي حياة سرية يحتفظ بها لنفسه ، دون أن ينشطر على ذاته .

في معترك عالمه الشعري ، لابد أن يكون هناك صراع ، وصراعه ذاتي سري ، يتنامى بعيداً عن الآخرين ، مستوحداً مع ذاته ، دون أن تسترقه هذه المسافة بينه وبين الآخرين ، ودون أن يكابد عقم الوحشة على ملقى هذا الشأو في المسافة بين الذات والآخرين .

الخلق عنده نهج حياة ، أبداً يتحيز لعملية الاكتمال ، ذلك أن « الكلمة » تضطهده ، وهو يقسرها قسراً على أن تفشي كل أسرارها . يريدها أن تكون عميلة له مُبدعة فعالة تؤدي كل تبعاتها بين يديه ، يريدها أن تكون متفجرة من الداخل ، كما هو ... يريدها طاقة إشعاع من الداخل سكينة تلك الكلمة بين يديه ...

إنه دائماً يخفي هذه العلاقة السرية بينه وبين « الكلمة » ... ولكنها علاقة مفضوحة !



# الشاعر
# حميد سعيد ناقدا

## قراءة في كشوفاته وحرائقه الشعرية

أ. د. بشرى البستاني
كلية الاداب / جامعة الموصل



( ١ )

قد لا تغالي هذه الدراسة إذا عدّت رصد التعبير عن التجربة الشعرية ومحاولة الكشف عن دواخلها وآلياتها عملًا نقدياً او قريباً من النقد سواء على المستوى التعاقبي ( تاريخ المسيرة الشعرية ) أم على المستوى التزامني الذي يكشف لحظة فنية في تلك المسيرة هي ( لحظة القصيدة الواحدة .. ) .

ولا يخفى ان الشاعر حميد سعيد قد لجأ الى الاسلوبين معاً تعبيراً عن مواقفه الفنية في كتابين اولهما : « الكشف عن اسرار القصيدة »[1] حيث انسحب من العام الى الخاص من الشعر تجربة كلية الى القصيدة إرهاصاً وتميزاً ، وهذا ما تؤكده بنية العنوان إذ تقف مفاتيح ( الكشف ) متصدية لمغلقات ( الاسرار .. ) دون ان يعمل هذا النهج على تغييب الخيط التاريخي الواصل بين مباحث الكتاب العشرة التي كشفت بذاتها عن تجلياته الابداعية ، وثانيهما « حرائق الشعر »[2] الذي ضمّ لقاءات وحوارات مع الشاعر قام بجمعها الباحث المغربي ( حسن العزفي ) دون ان يبذل جهداً منهجياً ملحوظاً في السيطرة على تبويبها ورفع التكرار عنها هذا الكتاب الذي اشتمل على جملة قضايا مهمة منها موقف الشاعر ـ الناقد من الاشكال الشعرية والالتزام ، ومن جيل الستينات والسبعينات شعرياً ومن قصيدة الحرب ، وهو في الكتابين مُحاور يتسم بالاناة والصدق والبساطة بعيداً عن الاستعراض والمكابرة .. « ولتكن محاولة من نوع خاص .. ان اختيارات كهذه تتيح لي موقفاً نقدياً من النص الشعري »[3]. وهكذا يتداخل التاريخي بالفني والنقدي كما يتداخل السياسي والاجتماعي بالعملية النقدية ، حيث عبر الشاعر عن رؤيته

الشعرية التي تعد الرؤية النقدية ـ المعرفية جزءاً مهماً منها ، إذ تحاور المباحث مقولات نقدية ومواقف مهمة تنثال بوعي كتابي لا يبدو محكوماً بسلطة تنظيرية معينة ، لكنّ ظلالِ النظرية النقدية الحديثة لا تستطيع ان تخفي نفسها كلياً لتبدو عبر ومضات مرة وعبر وقفات هادئة ـ اكثر الاحيان ـ تأخذ القارىء النموذجي الى المرجع حيث تثوي منطلقات معرفية ، لا تلبث ان تعلن عن نفسها من خلال تنشيط عملية التلقي التي تحاور النصّ مباشرة فالنقد النصيّ هو الذي يفجر طاقة الابداع الحقيقية بعيداً عن تراكم السياقات التي تتفطن بالناقد عن مهمته الاصلية في مقاربة العمل الادبي « وليس من شعر ، يعني الحالة الشعرية من خارج النص .. »(٤) فقوانين الشعرية تشتغل داخل النص ، هكذا تقرر المنهجيات الحديثة منذ البنيوية والشكلانية وحتى آخر مبحث نقدي حديث ، ومادون ذلك فللأضاءة ، حسب ، وقوانين الشعرية لا تشتغل على الورق وانما تفعل فعلها في حواريتها مع قارئها ، وهكذا تعمل طروحات حميد سعيد على تفصيل دور القراءة وتستشهد بالقارىء اكثر من مرة ، فهو ليس ايّ قارىء ، بل هو قارىء مقصود بعينه .. ( انه القارىء الجاد ) القادر على الفهم والتفسير والتطبيق ، والقادر على تفجير اسئلة النص وفك اختناقاته ، وتوجيه حرائقه من خلال تشغيل المفاتيح الرئيسة والموجّهات المثيرة ، فيه ، ذلك « لانني لا أقلق على النصوص المغلقة واتركها لقارىء جاد وقراءة جادة ، فقارىء كهذا وقراءة كهذه كفيلان بفك مغالق النص ، المهم ان أقول كلمتي والمهم ان تكون الكلمة قادرة على إيجاد أسئلتها .. »(٥) فالابداع الحقيقي هو الابداع المرتبط بالادهاش والتحول وإثارة المشاكسة التي تقلق السكون وتثير الحركة سمة الحياة والتجدد والحيوية التي تعرف كيف تزاحم الكون لتجعل من أجمل واكثر بهاء فانتهاء الاسئلة فجيعة الانسان وفجيعة الفكر ، وانتهاء الاسئلة يعني الجفاف والنهاية ، والاسئلة نتاج وعي وصانعة وعي ، والعملية الابداعية هي نتاج وعي وصانعة وعي ، والنص الشعري الناجح هو الاقرب الى عالم الاسئلة .(٦) واذا كانت الاسئلة في الادب تقود الى مزيد من الاسئلة ، وتتطلب المزيد من الحوار فان الشاعر يلقى بمسؤولية ذلك على كاهل المتلقي ليظل هو « صاحب الشأن فرداً او كياناً اجتماعياً ... وفي كتابه قصيدة الحرب حيث يحضر المتلقي في النص نفسه فان هدف الكتابة غير غائب ولهذا احتشدت القصيدة بكل ما ييسّر لها حالة التواصل والتأثير : قاموسها اليومي وذاكرتها التاريخية وموحياتها الاجتماعية .. »(٧) فالدلالة لديه ينتجها حوار بين قارىء جاد ونص مثابر .

ويدرك الشاعر بدقة ماهية عمل الفجوة في النص والحركة الجدلية التي تتردد ايقاعاتها مابين النص ومتلقيه لملء تلك الفجوة من وحي استجابة القارىء نفسه : « ان فراغات النص الآتية من تركيز اللغة والاشارة ، والحدث تُملأ بايحاءات النص لا بالنص نفسه » ،(٨) ان الشاعر ـ الناقد يكتب هنا وفي ذهنه نصّ غائب وراء النص العياني ، نصّ لا يكتمل حضوره بقارىء واحد ولا بقراءة واحدة لانه « نصّ يصلح للقراءات المتعددة .. »(٩) ويذهب الشاعر ابعد من ذلك في وعي مستويات النص ومستويات القراءة معاً ، تلك المستويات التي وصفها بالصعوبة من خلال المغامرة في تأسيس صفات خاصة للاسم الشعري .. « تستعرض مهارتها اللغوية في القاموس وفي الصياغة ، وتغامر في البحث عن المعنى بالتشتيت ، وتقترب من الغموض ثم تفتح عليه كوى موزعة على مساحات جسد النص لكسب تواصل من النمط الذي يمكث في العقل ، ورفض تواصل من نوع آخر قد يكون هو السائد ،ولكنه اقلّ وعياً واخف وزناً ، واسرع غياباً » ..(١٠) ولعل مبحث التأويل هو المبحث النقدي الكفيل بالتعامل مع مثل هذا النص ذي المستويات المتعددة والذي يقترب من الغموض ولذلك فهو يحتاج الى نمط خاص من القراءة والتواصل ..

( ٢ )

يطرح الشاعر قضايا مهمة في موضوعتي الابدع والنقد .. الموقف من الشعر ، مصادر الشاعر ، قضية الشكل والمضمون ، أهمية التجديد في الشكل الشعري ، الموقف من الالتزام ، التراث ، لغة الشعر ، الموسيقى ، الرمز والاسطورة ، تشكلُ القصيدة من العنوان وحتى إحكام النهاية ، وسنحاول التوقف الموجز عند أهم هذه المحاور ..

يبدو الشاعر مسكوناً بالشعر ، مأخوذاً به ككل الشعراء الذين حاولوا الكتابة عن هذا الفن

المستحيل « الشعر هاجس طفولتي ، عاش معي منذ ان تفتحت مداركي الاولى ، كنت احسّ ان في داخلي شيئاً اريد ان اقوله او ان اعبر عنه .. »[١١] لكن هذا الفن ظل عصياً على اليقين وظل الشاعر مخلصاً في السعي والبحث والمكابدة حينما ادرك استحالة الوصول ، واستحالة السكون والتقنين .. « ومنذ ملحمة كلكامش الى آخر نص شعري وأنه هذا الصباح ، أجد ان الحالة الشعرية عصيّة على القوانين ، اية قوانين ، سواء اقتربت منها لم تقترب »[١٢] و « يبقى الشعر عصيّاً على السكون ، انه بذرة التمرد والتغيير »[١٣]

والشاعر يقرّ ان هذا الشعر وعلى الرغم من تمرده وعصيانه واصراره على العدو وفي فلوات الوجود ورياضه حيث يمتزج النعيم بالجحيم والوجع بالنشوة فانه « كان بالنسبة لي وثيقة الاحتجاج التي أرفعها بوجه الآخرين : المواقف والمؤسسات »[١٤] وهنا تكمن عظمة الموقف من الشعر بوصفه القوة القادرة على التحدي .. بنيلها وبثقة الآخر المؤمن بها وبالدور الذي يمكن ان تؤديه في الحياة ، لذلك كانت القصيدة لدى الشاعر حلماً وهدفاً واملًا فهي فضاؤه الوحيد الذي يتسع لعوالمه واحاسيسه ومواقفه ، حاضرة ومايزخر فيه من مكابدة ، وماضيه ولانكسار الزمن وتطلعاته المستحيلة .

يفصح الشاعر عن موقف شعري واضح من الانتماء السياسي فهو يرفض ان يسقط نصه في عدوى الشعارات لاسيما وانه واكب مراحل سياسية كان الظرف فيها يتطلب الحسم امام قضايا مصيرية كبرى منها الوطني ومنها القومي ، وكانت فلسطين واحدة من الخيارات المهمة امام جيل الشاعر ، واول باب يفتح لهم على الغضب والرفض والوعي ..[١٦] ولذلك كان التميز واحداً من هموم الشاعر حتى وهو يكتب في السياسي ، فلقاء وعي الابداع بوعي الموقف والاسئلة بالاسئلة ، ورفض الاجوبة السهلة ، الاجوبة التي تتعلق بالابداع والاجوبة التي تتعلق بالموقف أو مهم .[١٧] من هنا يأتي الحديث عن أهمية وحدة النص الشعري موقفاً ومعماراً ، تلك الوحدة غير المحكومة بالثورة والغضب والتمرد السياسي حسب ، وانما يحكمها إصرار مؤازر ومن نوع آخر هو إصرار التميز الفني المحكوم بتحولات إبداعية في كل مرحلة من مراحل الرحلة . « ان علاقتي بالثورة ليست علاقة طارئة او حالة إضافية ، انما هي حالة ، اصيلة عشتها بسبب الظروف الاجتماعية التي صاحبت طفولتي وماتلاها من مراحل حياتية ، لذلك فان تمردي الشخصي ثم انتمائي الثوري جاء قبل مرحلة كتابتي للشعر ، وحينما أعبر بالشعر فذلك يعني حالة واحدة من مجموعة حالات أعبر بها عن الثورة ، اي انني لست شاعراً اولًا ثم تُتبع صفة الشاعر بالثورة ، انني ثائر بالضرورة ... فالشعر عندي هو حالة واحدة من عدة حالات أعبر فيها عن الثورة او عن التمرد »[١٨] وذلك تعبير في غاية الدقة وانسجام الوعي فالثورة هي افق الشعر الاوسع والاكثر ثراء وبهاء وقوة في حين يظل الشعر الأصيل قادراً على ان يمنح الانتماء السياسي الصدق والتعبير الاصيل كذلك ، والمقصود بالالتزام السياسي عند الشاعر هنا هو الموقف الفكري من الحياة وليس الالتزام بمعناه الشكلي.[١٩] إن الثورة نزوع نحو التغيير والتجدد ، والفن الثوري لا يستطيع التعبير عن هذا التجدد إلا حينما يكون قادراً على تجديد نفسه ، من هنا تعليق الشاعر ـ الناقد موقفه الحاسم مع التجديد ، فوعيه الشعري يميز بين التجديد وافتعال التجديد ، لان الاول يرتبط بالوعي والموهبة ، أما الثاني فيرتبط بالفراغ والتقليد ، والتجديد الحقيقي لديه هو « ان يستجيب لروح العصر وان يكتشف ملامحه ... ملامح العصر ، وان تضيف له شيئاً يبعدك عن ان تكون نسخة مكررة من الماضي حتى وكأنك تعيش خارج حياتك »[٢٠] وهذا الموقف متاتٍ من انحياز الشاعر الى الحداثة موقفاً شاملًا من الفن والحياة ، فالتجديد ثورة من أجل تحديث الحياة وليس موقفاً تجزيئياً منها ، « ان بعض الشعراء يفهمون التجديد فهماً فيه كثير من الخلل وذلك بوصفه خارج تطور التجربة الشعرية نفسها ، والنظر اليه على انه مجرد حالة شكلية تصلح للأبهار والفرجة .»[٢١] فالتجديد الذي يقصده الشاعر إذن هو ذلك الذي ينهض من داخل التجربة الفنية ، يوجه مسارها ويخضب نسيجها الشعري كله بالشعر ، ولعل في هذه النظرة من النضج ما يتلاءم ووعي الشاعر الذي عمل نضاله السياسي والاجتماعي على تعميقه وتوسيع مداه برؤية شاملة استطاعت منذ البداية ان تدرك العلاقة الجدلية بين

شكل القصيدة الجديدة وبين حالة النهوض التي عاشتها الامة آنذاك ، فالشعر نشاط ذهني لا يمكن فصله عن واقعه الاجتماعي ، والصراع بين القصيدة القديمة والقصيدة الجديدة مسالة طبيعية تعبر عن جدلية الحياة وان النصر لأكثر الاشكال استجابة لهذه الحياة ..(٢٢) ولذلك كانت الاشكال الشعرية عنده « ليست حالة طارئة تاتي من خارج القصيدة فالشكل في القصيدة هو الخط الذي يؤدي الى عمقها ... فالجديد الحقيقي هو الاضافة الفاعلة للقديم الحقيقي وليس إلغاءً له »(٢٣) إنه مع التجربة الحقيقية ذات البعد الاعمق ، التجربة التي تستطيع ان تعبر عن صميم العصر لانها مؤهلة للاستمرار في الآتي ، اما المقلدون فهم مجرد ركامات ميّتة لا نفع فيها ولا فعل لها ..(٢٤) ولما كان شعر المناسبة هو الوجه القديم التقليدي للشعر فانه يؤمن بأن القصيدة الحديثة ، وقد تجاوزت شعر المناسبة لتتعامل مع أثر الحدث حيث تنفتح الرؤية الشعرية على أبعادٍ ثرة : اكثر من معنى ، واكثر من دلالة ففي القصيدة الواحدة يمكن ان تجد بعداً ذاتياً وبعداً سياسياً وآخر اجتماعياً لان تعقد التجربة الابداعية المعاصرة ادى الى غياب الموضوع الواحد وحلول موضوعات متشابكة ودلالات متداخلة وعلاقات جدلية تتوزع تشكيل النص إذ تنضج ادوات التعبير عن التجربة الفنية ويمتلك الفن تقنياته الفاعلة القادرة على إثارة الجدل وحوارية الاصوات المتعددة حيث تمتد رؤية الشاعر لتفعل فعلها في الكون والاشياء . ان الحقيقة الشعرية تختلف عن الحقيقة الواقعية فالشعر هو اللاواقع واللاحقيقة وهذا لا يعني ان الشعر ضد الواقع وضد الحقيقة لكنه يعني ان الشعر انعتاق منهما ومغايرة لهما فحسب(٢٥) هكذا يعبر الشعر من الثورة ، والشاعر عن موقفه ويتوحد الوعي بالغناء وتقترب القصيدة عن مشروع التغيير فاعلة في الابداع وليس في الموقف المسبق ، انها لا تستسلم لوعيها ، وانما تشارك في اكتشافه ..(٢٦) من هنا نجد الموقف من التراث محكوماً بايديولوجية واضحة المعالم إذ تكون العودة الى إنجاز الماضي ومحاولة الاقتراب منه وعياً وبناءً تمثل التجاوز اكثر مما تمثل السكون(٢٧) فاستحضار شاعر الحداثة العربي للماضي والعمل على تفجير البؤ الخلاقة فيه كان ضرورة ملحة لتحفيز زمنية الشعر العربي المعاصر نحو السير بخطىً واثقة في طريق لا تراجع فيها نحو تأسيس البنى الجديدة التي ليس لها بعد الآن ان تركن للسكون .

يطرح الشاعر أهمية التواشج الحيوي بين طبيعة لغة النص وبين الموضوع الشعري اذ تستجيب الاولى لمتغيرات الثاني ، ويستشهد لذلك بالتحولات اللغوية التي جرت في مجموعة ( قراءة ثامنة ) والقصائد الاخيرة منها على وجه التحديد حيث تتخلى اللغة عن حدتها استجابة لموضوعها ، يقول حميد سعيد « اذا كانت لغتي الشعرية قد انحازت الى هذا الاختيار في مرحلة البداية ، فانها محاولة للتميز عن السائد اللغوي في الشعر »(٢٨) فالتميز الشعري إذن يتمركز في اللغة .. إن هذا الكلام يعكس موقفاً متقدماً من اللغة الشعرية التي تعد من أخطر المباحث النقدية جدة وإثارة ومن اكثرها ارتباطاً بموضوعة الحداثة ، فمبحث اللغة الشعرية بصفته مفهوماً ادبياً فريداً ، يتقدم مفاهيم الادب في الوقت الذي يتفضل فيه عن مفهوم اللغة بالمعنى العام صانعاً تميزه وخصوصيته فانه يرتبط به من الناحية الاخرى ، ولم يُجدِ تاكيد النقد على توضيح هذه اللغة والبرهنة على تميزها عن لغة النثر مستنداً الى مجمل الوعي الادبي واللغوي الذي أحدثه العصر لأن هذا الموضوع بقي محوراً لنقاش دائم(٢٩)

ان الشاعر ـ الناقد يؤشر أهم سمات لغته في ديوان ( حرائق الحضور ) بـ « الاستغراق في اختصارات الانشاء اعتماداً على الاشارة الموحية وهذا ادى الى الابتعاد عن التعقيد اللغوي في الجملة والمفردات ، وماعادت الصورة معزولة عما يحيط بها من ايحاءات مثرية فهي ذات خطوط بسيطة لكنها تأخذ عمقها مما يحيط بها ... ان قصائد المجموعة محاولة للابتعاد عن السائد الشعري العربي »(٣٠) فهذا التكرار تاكيد لما يؤمن به من مايميز النص الشعري هو طبيعة تشكله اللغوي لان طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية اي شكلية ، انه لا يمكن في المادة الصوتية ولا في المادة الايديولوجية ، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلولات من جهة ، وبين المدلولات ذاتها من جهة اخرى ..(٣١) من هنا جاء تاكيد الشاعر على سطوة النص الشعري في الزمن وتراجع الموضوع وهذا ليس تقليلاً من شأن الموضوع في الابداع لكن لتاكيد حقيقة مفادها . « ان أهمية الموضوع لا تمنح العمل

الابداعي قوة الفعل الابداعي .. »[٣٢] فالشرط الابداعي هو الشرط الحاسم في اي عمل فني ولاسيما الشعر لانه هو الذي يمنح اللغة الشعرية قدرتها على التعجز في موضوعها واستعادة صباها الدائم .

واذا كان التجريب باللغة احد هموم الشاعر ، فان الناقد يعي انّ « التجريب ليس حالة شكلية او استعراضية بل هو بحث عن إضافات توظف فيها مفردات المنجز الشعري لتأسيس حداثة خاصة ، من تلك المفردات . الملصق الذي لجأت اليه بعض التجارب الشعرية متأثرة بتجارب الغرابة ، مكررة توصلاتها ، ومنها التضمين الذي شاع طويلًا في النص الشعري العربي وعبر ادراك الشبه الوظيفي بين الملصق والتضمين أدخلت التضمين في إطار الملصق ... انه توحيد الملصق والتضمين بسبب إدراك وحدة وظيفتهما الابداعية .. »[٣٣] ويدرك الناقد ما قد ينجم عن هذه العملية من إقحام تعبيري وزوائد شكلية لذلك يحاول تسويغ هذه الظاهرة التجريبية بأنها استجابة لتطور التجربة نفسها ، وانها محاولة اثارت نقاشات في بعض الاوساط الادبية .[٣٤]

إنها اللغة .. كل شيء في الشعر ينطلق من اللغة الشعرية لأنها نوع من اللغة في اللغة ، والشعر يصنع لغته الخاصة والاستثنائية داخل اللغة ، من هنا تاتي الاشارة الى الصورة الفنية والى الموسيقى داخل الحديث عن اللغة ، كما يأتي الحديث عن الرمز وعن الاسطورة في السياق ذاته ، يقول وهو يتحدث عن قصيدة ( عن القصيدة ) « رغم بساطة اللغة فان الموسيقى الحادة تخرج تفعيلة فعلن وفاعلن من مألوفها الى ما يمكن ان يؤكد ان القصيدة كاملة التجربة تصنع عروضاً بعيداً عن التجزئة العروضية المدرسية ، وفي هذا النص يتوحد الشكل بموسيقاه ويكرس التدوير هذه الوحدة .... »[٣٥] ذلك لان حميد سعيد يدرك أهمية الموسيقى الشعرية في تشكيل الدلالة لذلك كان له أشكال متباينة في التجريب بها ، ويتكرر الحديث عن الرمز والرمز العربي والاسلامي ، وعن الرمز الاغريقي الذي جاء نقلًا عن تجارب الشعر الاوربي وعن اليوت بالذات ، ولعل الشاعر لم يكن موفقاً إذ يشير الى انه كان « من اوائل الذين استعملوا الرمز العربي وطوروا استعماله »[٣٦] فتأمل شعر مرحلة الرواد يؤكد مدى حضور الرمز العربي الاسلامي في نماذج من قصائدهم البياتي وادونيس وصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي والفيتوري ويوسف الصائغ ، لكن الجدير بالذكر ان الشاعر كان يعرف كيف ينتقي رموزه الشخصية ـ شعرياً ـ وكيف يصنعها أقنعة وترميزا .

ولا ينسىٰ الشاعر الاهتمام بعنوان القصيدة إذ يمنحه بعده النقدي هو الآخر ، فالعنوان من المصطلحات الاجرائية الناجمة في مقاربة النص ، وهو مفتاح اساسي للناقد كي يلج أغوار النص العميقة قصد استنطاقها من النواحي التركيبية والدلالية والتداولية ، فهو مفتاح تقني يجسّ به نبض النص وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي[٣٧] فالعنوان أول مثير اسلوبي يمنح متلقيه انطباعاً إشارياً اولياً يشيء بخطوط الموضوع ويحدد المواجهات التي يعدّ هو جزءاً لا يتجزأ منها ، والعنوان إذ يمارس مثل هذه الهيمنة الدلالية فلأنه احد الانظمة السميولوجية التي تحمل في طياتها قيماً عديدة منها الايديولوجي والاجتماعي والاخلاقي ..[٣٨] يقول حميد سعيد عن عنوان قصيدة ( الفرح المستحيل ) : « فالعنوان نفسه الموزع بين الفرح ومفاجأة الفرح الى الحد الذي يمنحه صفة الاستحالة لا يستسلم للسياق وانما يغني التجربة ، لا ينعزل عن النص ولا يستسهل مهمته الى الحد الذي يصنعه في إطار وسيلة الايضاح ... فالعنوان الشعري في موحياته يمكن ان يرى في خصوصية المرحلة واقعياً وشعرياً ، ويمكن ان يرى كمقطع رابع من مقاطع النص فهو لا يفترض حالة ولا يقود الى قراءة قسرية ، إنه يضيف ولا يفسّر لأنه في الشعر لا في خارجه .. »[٣٩] فحميد سعيد يرفض ان يكون الشعر تفسيراً لشيء أو جواباً عن سؤال ، لانه مثير الاسئلة ومبلور الحيوية ومكثف اللحظات الابداعية في التجربة الفنية ، في حدثها وزمنها وشخوصها ، وهكذا يكون العنوان هو الخاص الذي ينتقل به المتلقي الى العام الى مشاهد النص التي تتبادل معه حوارية البدء والمنتهى حيث يتوزع الكل في الاجزاء التي تتفاعل لتشكل شعرية النص ، فأشارات العنوان الابستمولوجية لا تكشف عن نفسها إلا من خلال تفاعلها مع كلية النص بوحداته المتتابعة نزولًا وصعوداً وفي كل الاتجاهات ، وهذا الاهتمام بالعنوان سيقود الشاعر حتماً الى الاهتمام بالنهاية « فالانتهاء هو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الاسماع وسبيله أن يكون محكماً لاتمكن الزيادة عليه ... واذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب ان يكون الآخر قفلًا عليه .. »[٤٠] وانطلاقاً

من هذا الفهم لأهمية القفل يؤشر الشاعر الفرق بين النهاية المفتوحة والنهاية المنسابة ويؤكد أن الاولى قوة للقصيدة لانها تفتح آفاقها وتضمن لها حيويتي التعبير والايصال ، بينما تشير النهاية المنسابة الى عدم نضج التجربة وضعف قدرة الشاعر على التحكم بها ..[41]

أما أحكام الشاعر على منجزات قصائده من خلال حوارية حيثيات تجاربه الفنية ، فتلك قراءته التي لا تمنع او تحاصر اية قراءة اخرى .

---

الهامش

( ١ ) منشورات مكتبة التحرير ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٨ .

( ٢ ) حرائق الشعر ، عن تجربة حميد سعيد الشعرية ـ حسن الغرفي ، منشورات مكتبة التحرير ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٧

( ٣ ) الكشف عن اسرار القصيدة ، ص١٢ وسنكتفي بمفردة الكشف عن عنوانه في الهوامش اللاحقة .

( ٤ ) ، ( ٥ ) ، ( ٦ ) ، ( ٧ ) ، ( ٨ ) الكشف : ص٥ ، ٧٣ ، ٧١ ، ١٠٨ ، ١٢٩

( ٩ ) ، ( ١٠ ) الكشف ص١٣١ ، ٣٥ .

( ١١ ) حرائق الشعر ، ص١٣

( ١٢ ) ، ( ١٣ ) الكشف ، ص٥ ، ٤٥

( ١٤ ) حرائق الشعر ، ص٣٧

( ١٦ ) ، ( ١٧ ) ينظر : الكشف ص٢٩ ، ٣٤

( ١٨ ) ، ( ١٩ ) ينظر : حرائق الشعر ص٥٨ ، ٦٩

( ٢٠ ) ، ( ٢١ ) ، ( ٢٢ ) ، ( ٢٣ ) حرائق الشعر ص٣٥ ، ٢٥ - ٢٩ ، ٣٠

( ٢٤ ) المصدر نفسه ص٣١

( ٢٥ ) الخطيئة والتكفير ـ د . عبد الله الغذامي ، ص٢٦٨ .

( ٢٦ ) ينظر : الكشف ، ص٧٠

( ٢٧ ) ينظر : الكشف ص٩ ـ ١٠

( ٢٨ ) الكشف ، ص٦٥

( ٢٩ ) ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ـ محمد رضا مبارك ، ص٥ دار الشؤون الثقافية ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٣ .

( ٣٠ ) الكشف ، ص٨٩

( ٣١ ) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ت : محمد الولي ومحمد العمري ص١٩١ . دار توبقال ، ط١ ، المغرب ، ١٩٨٦ .

( ٣٢ ) ، ( ٣٣ ) ، ( ٣٤ ) الكشف ص١١١ ، ٥٥ ، ٥٦ .

( ٣٥ ) الكشف ، ص٥٥

( ٣٦ ) حرائق الشعر ، ص ٢٦

( ٣٧ ) ، ( ٣٨ ) ينظر : السميوطيقا والعنونة ـ د . جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٣/٩٧ ص٩٦ ـ ٩٩

( ٣٩ ) الكشف ، ص٨٢ .

( ٤٠ ) العمدة ، ابن رشيق القيرواني ، ١ / ٢٣٩ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، ط٣ ، مصر ، ١٩٦٣ .

( ٤١ ) ينظر : الكشف ، ص ١٩ .



# التصوف في شعر حميد سعيد

د. محمد راضي جعفر

( ١ )

لقد توفر الشاعر المعاصر على رؤيا كلية للحياة ، تمتح من تخيل عميق ينمذج الموجودات والمرئيات ، ويبلغ اقصى درجة له في التجلي الذي هو جوهر الرؤيا[١] ، وبذلك استطاع ان يهمز الماضي باتجاه المستقبل متجاوزاً حاضره المحبط .

وقد استطاعت تلك الرؤية الكلية عند الشعراء الجدد ، ان تنفذ الى شبكة معقدة من التراث الصوفي ، وتفكك عناصرها الى جزيئات ، وتعيد بناءها بما ينسجم وفلسفة الشاعر ، ولذلك كان « لكل شاعر تصوفه الخاص »[٢] ، على انهم جميعاً تقاسموا ملامح هذا التصوف ، من حزن واحساس بالغربة والضياع ، وارتياح للعالم الروحاني ، وفزع نحو « الحلولية الكونية » والرغبة في الاتحاد بالرموز الفادية ، كما نهلوا من العقل الباطن من خلال غيبوية حلمية ، ووجد روحي ، « لمعانقة المتوقع »[٣] .

وقد استطاع بعض شعرائنا المعاصرين أنْ ينحوا بالتراث الصوفي منحى ثورياً من خلال اسقاطه على روح العصر ، وبذلك كانت رؤاهم الصوفية فنية وشعرية ، وكانت ادواتهم الفنية من القدرة على تشكيل النص الشعري تشكيلًا عصرياً بلغ أوجه عند البياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وسعيد عقل ومحمد عبد الحي ومحمود درويش وخليل حاوي وامل دنقل ومحمد جميل شلش وحميد سعيد ومحمد الفزي وعبد القادر الحصني ، بينما تابع النص ، عند آخرين ، الشعر الصوفي التراثي مراوحاً عند الحب الالهي والمدائح النبوية وذم الدنيا والاعراض عن الناس والحث على الاخلاق الفاضلة ، بسبب المكوث عند قاع الروح المحتضرة او اليائسة او المتشككة او الظامئة ، كما نلمس ذلك عند عاتكة الخزرجي والتيجاني يوسف بشير ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب . وثم فريق ثالث استلهم التراث الصوفي ولكن في حدود تجربة محدودة يعوزها الانفتاح والاثراء ، وتفتقر الى الرموز الدالة ، كما هو الحال عند محيي الدين فارس ، ومحيي الدين خريف ، ومحمد الفيتوري .

في شعر حميد سعيد ، ينتشر التصوف على شكل اشراقات تضمر وتظهر ، تغور وتطفو ، منبئةً عن روح صوفية تلقت درسها الأول عن الطبيعة وتطلعت بخشوع الى المثل الأعلى في ملكوته ، وألفت تجلياته في الطبيعة ، وفي الانسان ، وفي الوجود .

ولعل ديوانه « حرائق الحضور » ، ثم ديوانه الاخير « فوضى في غير أوانها » أكثر دواوينه احتفالًا بالتصوف ، واشاراته ، ومواقفه على ان هذا الاحتفال تجلى في ومضات كالبرق ، تخطف البصر ، وتستعصي على الفهم او القبض .

في قصيدة ( الحضور ) تتجلى رائحة الأرض في ثياب الشهيد ( او الثائر ) الفلسطيني ، والبحر في صوته ، والدوالي في مقلتيه ، وأبهة الموت في ثيابه : يقول الشاعر :[٤]

إن رائحة الارض ملء ثيابكَ
في صوتك البحر ..
في مقلتيك الدوالي التي سرق الجند فرحتَها
في ثيابك ابهةُ الموت

فالاساس أنْ يتجلى الحق في الوجود ، ولكن

الشاعر اقتنص ( مفارقة ) وقد تجد تسويغها في أن للشهيد منزلة ، تتخطى منزلة الخلق ، وتجاور منازل الأولياء والاصفياء ، فتجلى في بعض المتعينات بحسبانه ( تجلياً أعلى ) للذات القدسية . وفي قصيدة ( الخطيئة ) تقرأ :[٥]

يسقط الشعراء او يسقط الحلم الضيق
بين الخيارين .. وجه التي ارقتْكَ
تذكّرْ ...
طفولتها مترامية الحزنِ
بعد احتراسِكَ من وجعِ القلبِ
بعد احتراسك منها
اذنْتَ لها بالتواطؤ
قدّرتَ أنّ زمان الهوى طيّعٌ
والهوى طيّعٌ
والتباريح تاتي مراراً
وكان خطيئتكَ العشقُ .. والموتُ عشقا
وبين الخيارين ...
كان الرمادْ

إن النص يهيب ـ خفياً ـ بخطيئة الحلاج الذي باح بسر العشق واكتفى بالدلال : دلال المحبوب ، ذاتاً وصفات وأسماء ، فقد قدر « ان زمان الهوى طيع » ولم يكن يعلم أن ثمن هذا العشق سيكون رأسه ، فكان « الموت عشقا » ... ثم كان « الرماد » رماد جثة العاشق الذي قطعت يداه ورجلاه ، ثم احرقت جثته وأُلقِي برمادها في نهر دجلة .

وتمتح قصيدة ( من تخطيطات حنا السكران على حيطان الذاكرة ) من نبع صوفي دافق . فهذا السكران بالوجد الصوفي ، والمسكون بالتوق المطلق الى المطلق ، وجد نفسه في حضرة المعشوق ولكنه سرعان ما استيقظ من سكرته « قيلولة وجدي »[٦] بعد أن وُهِبَ المعرفة « زهرة بلح » من لدن الحبيب . ثم انصرف الى يومه ، ولكن الحزن الروحي يعاوده مفتقداً نفسَه الطامحة الى لقاء آخر . يقول الشاعر :[٧]

رحَلتْ إلزا
كانت تبحث عن منفى
بين يديك منافي الارض .. أمنحُها
وطناً منفى

حتى اذا غشي الليلُ الكونَ ، عاود العاشق سكرته في حضرة المعشوق : فلنقرأ[٨]

ناداني المعشوق . تقدّمتُ
دمي يتوزّعه الندمان
شربتُ
وفارقني المعشوق

على أن غياب المعشوق وقتي ، لانه « في القلب » متجلياً في الحزن والظما[٩] ، وهما مما يتصف به الصوفي خارج اللحظة الصوفية ، وفي ختام القصيدة يستدعي الشاعر « الحلاج »[١٠] :

في حضرة من اهوى
واجهت الجلاد بحنجرة محترقة
ويحكمتي النِزقة :
إن الورد كالفَلَقَة

فالحلاج أرهص بالثورة ، وواجه قاتله بشجاعة نادرة ، مستهيناً بالموت ، فالموت له أمنية ، بل هو الحياة « الوردة كالفلقة » . ويذكر هذا المقطع بمقطع المحاكمة في قصيدة البياتي ( عذاب الحلاج ) ، فهناك ايضاً صرخ الحلاج بوجه السللطان[١١] :

بحت بكلمتين للسلطانْ
قلت له : جبانْ

وتشي قصيدة ( اشراقة ) بمواجد صوفية ، تحيل على اكثر من موقف صوفي ، فالاشراقة هي اشراقة النفس التي هبطت من عليائها الى العالم السفلي ، فاحتبستها لحظة زمانية واحدة هي لحظة الحال التي تغشى الصوفي كما افتقدت ( الاين ) الا من موضع وجود المحبوب . يقول الشاعر[١٢] :

اعطني برهة في الزمان او فسحةً في المكان
انتزعني من الشوكِ ، وانتزعِ الشوك من متنِ روحي
اعطني هامشاً في كتابك او هامشاً لكتابي
اغثني .. وقل ليَ مالم اقلْ

إن ظلام الكون المطبق عليها ، ينفحها قوة الاستغاثة في حضرة المعشوق ، وكلما اسدل الظلام ستاراً توهجت النفس اشراقاً ، وازدادت معرفة :

« ومنك البراهينُ أنشرُها حين تطوى »

الم يعدها الحق « بصفو البساط »[١٣] و « صفو الصراط » ، فلتضرـ اذاً لعلّه يحتويها كي تفنى فيه :

اقتــرب من كـوانين بـدني ..
أقتــرب من جليـد ختــامي[١٤]

وليتحمل الحق ( هذي اللجاجة ) في الاستشفاع ، فاللجاجة بعض ثمار العشق ، الذي سينتهي لامحالة بالفناء الكلي :

وهبنْي من الرشد مايجمع الريحَ بالريحِ والصفوَ بالصفوِ
والحجْرَ بالحجْرِ ، والصبواتِ باضداها[15]

وهكذا يتقمص حميد سعيد رؤاه الصوفية بشفافية لاترهق المتلقي ، ولكنها تلح على الباحث ان يستبطنها ، كي يستخرج جمرها الذي تلبدت حوله سحب الدخان . فلم يعتمد الاقتباس ، بل افلت زمام روحه فانطلقت ، في بوح صوفي صاف ، لم ترهقه ، خشونة المصطلح ، او قساوة الموقف .

( ٢ )

وفي شعر حميد سعيد الصوفي نظفر بثيمات لغوية وصورية وإيقاعية حملتْ شحناتٍ بينّة من الرؤيا الصوفية : كالمفارقة والتكثيف والتشكّل القافوي .

فلنقرأ المقطع الآتي لنلمس حدود المفارقة[16]

تناى مدن القلب
فلا يلتفتُ القلب
لانك في القلب

يتكرر القلب ثلاث مرات لأنه موطن الحب الالهي ومصدر المعرفة الصوفية ، ومدن القلب كل الكون ، حيث تستطيل اشواق العاشق ، وتمتد الى اقصى التخوم ، والقلب معني بها وغير معني ، معني لانها مدائنه : شراييته واوردته ودمه ، وغير معني لانها جزء من ممتلكاته بداهة ، منه تبتدىء ، واليه تنتهي ، ولذا فليس ثمة حاجة الى تذكيره بها ولذلك لم يلتفت اليها بحثاً عن المحبوب وتشوقاً إليه ، لأن المحبوب في القلب أصلاً . وبهذه المفارقة اضاع الشاعر على المتلقي فرصة البحث عن سبب عدم التفات القلب الى مدنه النائية : أهو الهجران أم هو اليأس ؟ أم غير هذا وذاك ؟ وحين يقف على التسويغ الموضوعي ( لانك في القلب ) مدعوماً بلحظات التكثيف / لغوياً / الممتلئة بعشق القلب ، ودمه / فسلجياً / والمتوهجة ببوح ( المتدارك ) المخبون / إيقاعياً / ياخذ نفساً عمقاً بعد الاعياء اللذيذ في تتبع حركة القلب ، ورصد اتجاهات ذبذباته الانسانية .

وتتشكل قصيدة « من تخطيطات حنّا السكران على حيطان الذاكرة » من ثمانية مقاطع تتسّم جميعها بالتكثيف ولكن المقطع الأول أكثرها تكثيفاً يقول الشاعر[17]

أيقظني من قيلولة وجدي .. باركني
أهداني زهرة بلح ...
ومضى

فقد أودع الشاعر النصَّ قصة فناء الصوفي عن نفسه وعن أوصافه ( ايقظني من قيلولة وجدي ) وحال بقائه ناطق بالحق ( أهداني زهرة بلح .. ومضى )

وفي القصيدة نفسها يقيم الشاعر رؤيته الصوفية على شذرات تتوزع جسد النص غير آبهة بالتجوهر في مذهب أو في موقف محدد . ولأن الأمر كذلك فقد خلت القصيدة ـ بمقاطعها الثمانية ـ من النفَس الدرامي ، وكأنّ روح الشاعر ـ هنا ـ روح سريالية تبحث عن الجدوى في اللاجدوى ، وعن المعنى في اللامعنى ، لذلك جاءت قوافيها ( مستقلة ) تعبّر عن ذلك النزق الصوفي الذي آستسلم للتداعي ، فتدفقّت سطوره تائهة ، وأنهمرت قوافيه غريبيةٌ لا يعرف بعضها بعضاً .

---

الهامش

( ١ ) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٢٥ .
( ٢ ) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د . إحسان عباس ، الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٧٨ ، ص٢٠٩
( ٣ ) ينظر : المكان نفسه .
( ٤ ) ديوان حميد سعيد ، حرائق الحضور ، مكتبة الاديب البغدادية ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٤٣١ .
( ٥ ) المصدر نفسه ، ص٤٤٤ ـ ٤٤٥ .
( ٦ ) ينظر : المصدر نفسه ، ص٤٥٨ .
( ٧ ) ينظر : المصدر نفسه ، ص٤٥٩ .
( ٨ ) المصدر نفسه ، ص٤٦٠ .
( ٩ ) ينظر : المصدر نفسه ، ص٤٦١ .
( ١٠ ) المكان نفسه .
( ١١ ) ديوان البياتي ، ٢/١٥١ .
( ١٢ ) ديوان حميد سعيد ، حرائق الحضور ، ص٣٧ .
وينظر ديوانه ( فوضى في غير أوانها ) ، قصيدة البتول ـ دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦ ، ص٤٧ .
( ١٣ ) ينظر : ديوان حميد سعيد ، حرائق الحضور ، ص٣٨ .
( ١٤ ) المكان نفسه .
( ١٥ ) المصدر نفسه ، ص٣٩ .
( ١٦ ) المصدر نفسه ، ص٤٦١ .
( ١٧ ) المصدر نفسه ، ص٤٥٨ .

حوار

# حميد سعيد

## الشاعر في تجلياته وتحوّلاته

* حين نعود الى الستينات ونراجع التجربة الشعرية ، لك ولعدد من زملائك ومجاليك ، نجدك الاكثر قرباً من تجربة « جيل الرواد » ، والاكثر تواصلاً معها . ولا شك أنّ مثل هذا التوجّه يعبّر عن موقف فني يتصل بالقصيدة منجزاً وبالشعر رؤية ومفهوماً ..

– نعم – لقد كنت ، الأكثر قرباً من تجربة الرواد ، بين شعراء جيلي .. ولذلك فقد كنت الاكثر بعداً عن تجارب شعراء تلك المرحلة .

وقد يبدو هذا القول متناقضاً أو غير مفهوم ، ويثير سؤالًا هو كيف يمكن ان يكون الشاعر أكثر قرباً من تجربة الرواد وفي ذات الوقت يكون أكثر بعداً عن تجارب شعرائها ؟

ولكنني ، كنت ومأأزال ، أفرق بين التقليد والتمثل ، وهذا الفرق في العلاقة مع تجارب الماضي الشعرية أو حتى تجارب المحيط والراهن ، لا يخص العلاقة بين الرواد والذين جاءوا بعدهم من الشعراء . بل يكاد يكون القاعدة الاساسية لعلاقات الأزمنة الشعرية .

واذا ، كنت ، قد تحدثت في حوار أُجري متي عن ثلاث بدايات شعرية كانت الاولى ، تقترب من فن القول الشعري الشعبي ، وحاولت الثانية الاقتراب ، من كل المحاولات الشعرية التي تجاوزت فترة الموات الابداعي ، وأ ظن ان تلك المحاولات أصطلح على تسميتها بالنهج الابتداعي .. وكان أبرز تلك المحاولات ، ما قدمه المهجريون والرمزيون واصداء الرومانسية في الشعر العربي ، دون أن أنسى ماأصطلح على وصفهم بالكلاسيكيين الجدد ..

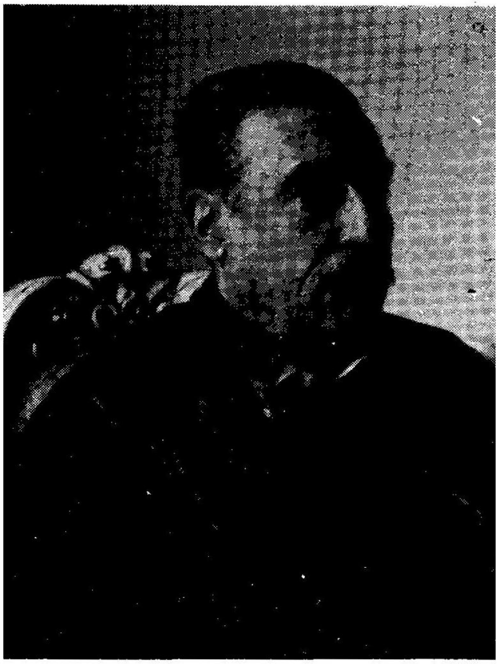
وقد توقفنا ، اي البداية الاولى والبداية الثانية لأنهما جاءتا بعد اوانهما ، تاريخاً ووعياً وطموحاً ، ثم جاءت البداية الثالثة .. واعتقد ، أنك من الناحية التاريخية ، كنت شاهدها الأول ، أو من ابرز شهودها ، وهي البداية التي ما زالت تتواصل .

انها البداية ، التي كانت ، بالنسبة لي ، محاولة جادة وأمينة لتحقيق خصوصية شعرية من جهة ، وان تشكل جزء من صورة مرحلة شعرية جديدة ، هي مرحلة ما بعد الرواد ، واعتقد ان مسيرتي الشعرية قد حققت ما كانت محاولتي تلك ترمي إليه ..

* ومن هنا جاء « تجريبك » هادئاً ، وعقلانياً – إذا صح التعبير – لا يمثل رغبة في التجريب قدر تعبيره عن ضرورة رؤيوية ، أو متصلة بالتجربة ذاتها ، في قصيدتك ؟

– منذ وقت مبكر ، كنت أعي ان التجريب هو من مقومات التجربة ، بينما صار لدى البعض مجرد حركة شكلية ، ليس الهدف منها تعميق التجربة الابداعية بل لم يتجاوز هدفها المزيد من اللعبة الشكلية ..

ولذلك ، كنت الاحظ باستمرار ، ان هذا التجريب الشكلي الذي يمارسه عدد من الشعراء ويظنون أنهُ تجديد وتحديث ، كان يقلّد دون وعي



ودون قصد بل وبدون معرفة أو اطلاع ، في كثير من الاحيان ، تلك الالعاب الشكلية التي كان يمارسها الشعراء في الفترة المظلمة ..

ان انحسار الابداع ، على صعيد التجارب الشعرية الحقيقية ، يؤدي الى التجريب الشكلي ،

وباستثناء فترة قصيرة جداً ، وجدت نفسي منساقاً خلالها الى التجريب الشكلي ، على صعيدي اللغة وافتعال الغموض ، وهذه الفترة تظهر في عدد من قصائد مجموعتي الشعرية الثانية « لغة الابراج الطينية » ، فإنّ جميع محاولات التجريب التي رافقت مسيرتي الشعرية كانت تعبيراً عن احساس صادق وعميق بضرورة التغيير والاضافة وقد تواصلت هذه المحاولات مع امتداد مراحل كتابتي الشعرية ، ولم تتوقف عند مرحلة معينة فيتحول ما كان تجديداً وما كان متحركاً الى ما يمكن وصفه بالثبات والجمود .

*** هل كان لا لتزامن الفكري من تاثير ، مباشر أو غير مباشر ، على هذا المنحى الشعري الذي اتخذت ؟**

– ربما ..

بل لأقل .. نعم

فالتزامي الفكري ، الذي كرسته رؤيتي القومية ، تلك الرؤية التي عمقها البعث في توجهات أنسانية بعيدة عن التعصب والانغلاق ، واشتراكية ترفض الاستغلال وترفض حرمان الفرد من فرص حياتية يعبر فيها عن طاقاته ومواهبه وقدراته .. وعن يقين راسخ بان العرب امة واحدة ، وان وحدة الوطن العربي حق وحل في آن واحد .

ولم يقف هذا العامل بالنسبة لي ، ولتجربتي الحياتية ، عند حدود الالتزام الفكري المجرد ، وانما اقترب بفعل ونشاط حركيين ، اذ خضت تجربة العمل الكفاحي في مرحلة مبكرة جداً من حياتي ، وهذا الاقتران بقدر ما منحني تجربة متميزة ومهمة .. فإنه قد فرض علي التزامات ، كادت تقودني في بعض الاحيان الى كوابح شعرية ..

غير أن وعياً ذاتياً وعلاقة حقيقية ، بجوهر الشعر ، جعلتني ، أجعل من جديد الشعر مساراً الى افاق واسعم في الفكر والحياة .

ولذلك فقد كانت القصيدة عندي ، فعل تجديد ، ومشروع إضافة .. وكانت باستمرار مقاومة لكل ما هو سلبي .. في الرؤى والمواقف .

*** حين ننظر بتَعَمق في تجربتك الشعرية على مدى اكثر من ثلاثين عاماً ، اجدك توظف فيها كل ما استوعبت من تجربتك الحياتية والثقافية ، من الموروث ، وآفاق الثقافة الحديثة ،**

– ليس من المبالغة ولا من الادعاء .. حين أقول ان الشعر هو النشاط الاكثر قرباً الى نفسي من جميع النشاطات التي أمارسها في حياتي .. وهو الذي يجعلني أكثر احساساً بالحياة .

صحيح ، ان حياتي ، أو لأقل إن طبيعة حياتي ، الشخصية والعملية ، مزدحمة بمفردات كثيرة جداً ، وان من الصعب وضع حدود بين هذا النشاط وذاك ، مثلًا .. بين الصحافة والشعر او بين الحركة اليومية ، والكتابة ، ولكن لو أُتيح لي مثل هذا الترف .. اي ترف الخيار ، لاخترت الشعر ..

لقد اخترت الشعر .. وهذا ليس على صعيد النيات بل على صعيد التواصل والاهتمام ..

إن يشير اليه السؤال ، وما يرصد من حقيقة تقوم عليها علاقة الشعر بي ، حيث يكون الشعر هو حياة الشاعر ، هو التاكيد على ان الشعر هو النشاط الاساسي في حياتي وهو القضية الاعمق حضوراً في تجربتي الأنسانية .

*** هنا يخطر لي ان أسالك عن ثقافة الشاعر ، وثقافة القصيدة : ما هي عندك ؟ اين هي حدودها ، وما ابعادها ؟ وما نظرتك إليها وتقديرك ضرورتها وأهميتها بالنسبة للشاعر ؟**

- لا شعر بلاثقافة .. والشاعر الحقيقي هو مثقف حقيقي ، واذا كانت الثقافة هي اعلى حالات الوعي ، فإن الوعي هو نتاج تمثل المعرفة .. المعاشة والمقروءة ، واذا كان الشاعر في جميع اللغات وجميع العصور ، ممن توفروا على مهارة الصنعة والقدرة على وضع هذه المهارة في سياقات ابداعية ، الى حدّ اخفاء حركة الصنعة ، كما يفعل الحاوي حيناً ، وكما يظهر ذلك في جماليات المخلوقات حيناً آخر ..

فأن هذه الصنعة هي نتيجة خبرة ، تعتمد على الوعي والمعرفة ، وهكذا هي ثقافة القصيدة ، انها تمثل المعارف وخبرات وتجارب الماضي والحاضر ، وتقديم المتمثل في صياغات تتوحد فيها الحكمة واللعبة في آن واحد .

واذا كانت الثقافة ، ليست جمع معلومات .. وان المثقف ليس صفحات موسوعة ، فإن القصيدة ليست استعراضاً لمفردات ثقافية ومعلومات تنسب الى الثقافة ، انها لحظة ابداع في زمن معرفي .. ولذلك كان الشعراء العظام يثيرون اسئلة أكثر مما يجيبون عليها .. ويثيرون أشكالات ولا يعيدون انتاج معارف شائعة .

إن الذين جربوا استعراض معارفهم ، خرجوا من مملكة الشعر ودخلوا في المنطقة المجرّمة شعرياً .. منطقة النظم البارد .

* اذا كان ما تكتبه يمثل ، لك في الاقل ، نموذج القصيدة الجديدة ، فهل لنا هنا التعرف الى هذه القصيدة : ابعاداً ومفهوماً ، وحركية وجود فني ؟

- إنه سؤال ، يقودني الى ورطة ، لا اريدها لنفسي ..

ولذلك سأتحدث عن طموح ، او رؤية ، او محاولة جادة لمشروع شعري ، رغم اعترافي بأن وصف « مشروع شعري » ، وهذا المشروع او الطرح او هذه الرؤية ، يمكن ان اقول بشأن منطلقها الاساسي والمركزي ، هو أن تتمثل تجارب الماضي الشعرية ولا تقلدها ، وأن تتواصل مع هذا الماضي ولا تنقطع عنه ..

غير ان هذا التواصل والتمثل لا يؤديان الى ان تنتسب الى الماضي وتجاربه ، بل الى تحقيق أنتسابها الى عصرها ومرحلتها ، فلكل عصر ايقاعاته الشعرية وحساسيته الفنية ، وليس الأنتساب الى عصرها هو عامل خصوصيتها الوحيد ، فقد عملت بدأب واخلاص على ان تكون قصيدتي ، تنتسب إليَّ شخصياً ، الى تجاربي وقضاياي وخبراتي وتوجهاتي وقراءاتي ، الى تطور تقاليد الكتابة عندي .. او بوصف ادق الى تقلب تقاليد الكتابة الشعرية عندي ، ذلك ان من اساسيات تجربتي الشعرية هو البحث عن جديد .. او عن أضافة ، في كل قصيدة وفي كل مرحلة من عمر هذه التجربة .

وفي هذه المناسبة ، لا بد من الاعتراف بأنني أخشى من ظاهرة تقليد قصائدي ، بقدر ما أخشى من تقليد قصائد الأخرين .. وأنظر الى الذين يقلدون قصائدهم ، ويكررون كتابتها ، قاموساً وإيقاعات وابنية لغوية .. مثلما أنظر الى الذين يقلدون قصائد الآخرين .

ولذلك ، كنت في حالة بحث دائم ، ليس على صعيد الموضوع والموقف ، بل على صعيد كيان القصيدة بكل مكونات هذا الكيان .

*** اودّ ، هنا ، التوقف عند خاصتين أساسيتين في قصيدتك ، وهما : الدرامية ( العالية الحضور أحياناً ) ، وامتلاك الأدوات التعبيرية المتقدمة .**

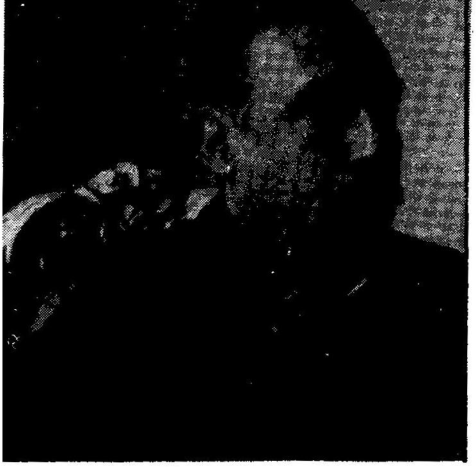
- ما رصده السؤال بشأن « الدرامية » ، فتلك الخاصية رافقت تجربتي منذ وقت مبكر ، وهي نتاج عدد من المؤثرات ، في البدايات ، كنت أحاول من خلالها الابتعاد عن تقاليد الشعراء الرواد في الكتابة ، لكن في ذات الوقت كِنتِ أبحث عن البناء الدرامي في قصائدهم ، ولم يكن هذا البناء « الدرامي » اساسياً في قصيدة الرواد ..

وكانت الدرامية أكثر وضوحاً في شعر خليل حاوي تعمقها ايقاعات خاصة ومتميزة ، وكنت اجدها في هذه القصيدة او تلك من شعر السياب ..

وهذه العلاقة ، او هذا البحث ، قادني الى قراءة متفحصة في النصوص الشعرية العربية القديمة والمعاصرة والوقوف على ظواهر البناء الدرامي فيها .. وكان الأكتشاف يمنحني دربة وخبرة ..

وحين أكتشفت المسرح العالمي ، كنت قد استغرقت في قراءة كل ما يقع بين يدي من اعمال مسرحية ..

واذا كنت من أكثر القراء شغفاً بالرواية والتاريخ ، فقد كنت في سنوات السبعينات اقرأ من نصوص المسرح العالمي اكثر مما أقرأ من الرواية او



التاريخ ..

وكان لا بد لهذه القراءة ، ان تترك اثرها في ما اكتب ..

غير ان عاملًا مهماً ، هو الآخر قد ترك أثراً ، في البناء الدرامي عندي ، وهذا العامل يتمثل في نزعة الحوار التي تكاد ترافقني في معظم مفردات حياتي ، اذ احاور ما اقرأ .. واحاور ما اسمع .. واحاور نفسي ، بل احاور النص الذي اكتب .. ونزعة الحوار هذه كان لا بد ان تدفع باتجاه الدرامية ..

اما خاصية امتلاك الادوات التعبيرية ، فهذه تتاتى من ثقافة عامة ، توحد المعنى بالقول ، فياتي القول على قدر طيب من الاستقرار والوضوح . لكن الوضوح هنا ليس السطحية وتكرار ما هو معروف وشائع .. هذا من جانب .

ومن جانب آخر ، من علاقة بالنصوص العظيمة التي تنتسب الى جميع العصور والثقافات ..

إن مثل هذه العلاقة توفر الأدوات التعبيرية العالية ، وهي عندي مستمره ، تكاد ان تكون يوميه اذ لا يمر يوم دون ان اعود الى نص شعري او مرجع نثري ، وهي عودة قارىء متامل باحث عن جماليات التعبير واسراره وآفاق اللغة العربية وامكانات التعبير فيها .



*** وهنا اجدني اسال عن علاقة قصيدتك :**
**أ - بالموروث ، من حيث امتلاك قوة التعبير ..**
**ب - وبالحرية من حيث هي أفق للحياة ولوجود الانسان .**
**حـ - وبالواقع ، بما يفرز وفي ما يعطي ، وبما تُقبل عليه من افكار تعمل بها / ومن خلالها على حرث تربة هذا الواقع لغرس بذارك الجديدة ..**
**د - وبالفكر في كونه « قوة تاريخية » .**

أ - يمكن ان اقول إن مساحة العلاقة بالموروث والتي تتحرك عليها قصيدتي واسعة جداً .. سواء كان الموروث شفاهياً ام مكتوباً ..

يبدأ من الترجمات المنقولة عن الحضارات القديمة .. الرافدينية والمصرية والأسيوية والأغريقية .. ويكون أكثر تاثيراً وحميمية مع التراث العربي ، فأنا ممن تسحرهم القصيدة العربية التي تنتمي الى مرحلة ما قبل الاسلام .. اما القرآن الكريم .. فأن تاثيره في كتاباتي الشعرية يمكن ان يدركه اي قارىء ..

وتتسع مساحة قراءاتي التراثية .. شعراً ونثراً .. ليس في مجال الشعر فحسب ، وانما في شتى مجالات الكتابة ..

ب : كيف يمكن للمرء .. ان يخوض مغامرة الكتابة الشعرية ، بعيداً عن الحرية ؟

والحرية اعظم حالات المسؤولية الانسانية .. واعظم لحظات النظام ، فالحرية في الكتابة ، تعني تلك الانسجام الايجابي بين الفكرة واللغة .

لذلك ، فإن الحرية ليست محيطاً خارجياً يعيش الكاتب والمبدع في ظله ، ليكون بمنأى عن مسؤولية القول ومسؤولية الموقف . إن الحرية في الكتابة فعل يرافق الكتابة في جميع مراحلها ، وان الكتابة مسؤولية في مواجهة الحرية . ولذلك ، فلحظات الكتابة الشعرية ، عندي ، هي الحرية ذاتها .

جـ - العلاقة بالواقع ، والتي تبدو للبعض قضية فيها الكثير من الوضوح واليسر ، أجدها من أكثر القضايا التباساً واثارة للجدل ..

والواقع ، بالنسبة للمبدع ، هل هو منظومة القيم الاجتماعية ؟ فاذا كان الجواب بالأيجاب .. فاين هو موقع المبدع من حركة منظومة القيم الاجتماعية ومتغيراتها .. وأي موقع سيختار للوقوف قريباً او بعيداً عن هذه المتغيرات ؟

وهل .. على المبدع ، ان يتخلى عن رؤيته النافذة .. وعن وعيه وشكه واسئلته وحيرته .. من اجل ان يقال عنه انه مع الجديد .. اي جديد !!

إن الواقع ليس قدراً ، وما يبدو في مرحلة ما أنه الواقع ، سرعان ما يتغير فيبدو في مرحلة أخرى أنه مضاد للواقع !!

والواقع ، كما أراه ، هو القضايا الكبرى ، والاهداف الكبرى ، وكلما أقترب المبدع من هذه القضايا والاهداف .. كان أكثر ارتباطاً بالواقع وأكثر تاثيراً في تغييره باتجاه الحلم والمثال والفردوس التي تحدد ملامحها وسماتها الاهداف الكبرى .

ومن المؤسف .. ان البعض يظن ان الاستسلام للواقع هو الواقع ، وهذا البعض يفتقد الى الخيال والارادة والرؤية المستقلة في آنٍ واحد .. فينظر الى الواقع ، بدون خيال وبدون حدس . فيكون ضيق الأفق .. ويكون خائباً وضعيفاً ومتعصباً ليس لما يؤمن ، وانما يكون تعصبه لحساب سواه . وسأروي لك هذا المثال ..

مع صعود الماركسية ، كان البعض يراها صورة المستقبل واعلى رايات الواقع ، وكان مجرد ان تقف منها ومن آمالها وأحلامها وتخيلاتها موقفاً نقدياً .. يضعك في موضع الاتهام بالمثالية ومفارقة الواقع .. وما أن تراجع الرهان عليها ، بعد انهيار المنظومة الدوليه الشيوعية .. وجدنا ذلك البعض ، دون غيره ، يرى صورة المستقبل في الليبرالية الامريكية .. ويراها اعلى رايات الواقع ، ولأنك تقف منها ومن سياساتها موقفاً نقدياً .. يضعك في موضع الاتهام بالمثالية ومفارقة الواقع ..

ولذلك .. فإن الواقع ليس ما هو قائم ، بل هو قضايا العصر الكبرى واهداف الامة الكبرى .

د : إن الشاعر ليس هو المفكر ، وليس الشعر هو العمل الفكري ..

لكن ، الشعر هو نتاج تجربة ثقافية يكون الفكر أحد مقومات هذه التجربة ..

وليس الشعر هو نظم المعارف .. وفرضها على الكتابة الشعرية .. كما فعل أبن مالك في «ألفيته» مثلًا .. أو كما حاول ذلك بعض العاملين في المجال الفلسفي .. بل كما حاول بعض الشعراء العرب في بدايات القرن العشرين ومنهم شاعرنا الزهاوي رحمه الله ..

إن الشعر هو تمثل للفكر .. وتعبير جدّ خاص وجد طبقي وارستقراطي عنه ، وهذا الوصف لا يعني الخيارات الفكرية ، وانما وسائل التعبير عن الفكر ..

*** لناخذ ديوانك الاخير : « فوضى في غير أوانها » .. فاسالك عنه : هل إردت أن تفتح به / ومن خلاله أفقاً آخر لقصيدتك ؟**

– في البداية .. سأجيب بقولي : نعم لقد حاولت ذلك ..

كما حاولت من قبل ، في معظم مجموعاتي الشعرية ، وإلّا لماذا يواصل الشاعر كتابة الشعر أن لم يأتَ بجديد ..

ورغم ان جوهر هذا السؤال ظل يلاحقني منذ صدور « فوضى في غير اوانها » .. أكثر من غيره من دواويني السابقة .. ربما بسبب عنوانه المثير للخيال ، والذي يوهم بان الفوضى حياتيه او أخلاقية .. بينما كان العنوان يشير الى فوضى فنية ..

حيث جاءت قصائد المجموعة في سياق عدد من الأنساق .. تنتسب الى عدد من محاولاتي وتجاربي السابقة ..

لقد حاولت ، في بداية كتابتي قصائد هذه المجموعة ، أن احرك منطقة لغوية ، بقدر ما ظلت تشغلني على امتداد أكثر من ربع قرن .. وكنت لا أجد نفسي مهيأً للاقدام على هذه المحاولة ، فقد ظلت هذه المنطقة اللغوية بمنأى عن اقتراب الشعراء المعاصرين منها .. إنها لغة الادعية ، في الادب العربي الاسلامي ، إنها لغة فريدة حقاً ، في توترها وحرارتها ، ومتميزة في قاموسها وأبنيتها ..

وفي هذه اللغة ، لغة الادعية ، أكتشفت أنها تتمثل تقاليد الكتابات الجزيرية الاولى .. في النداء والمخاطبة وتتحرك على كامل ارض النص الديني .. الممتدة الى اصقاع كل الديانات ..

وإذْ انجزت عدداً من القصائد ، التي ضمنتها مجموعة « فوضى في غير أوانها » مثل « البتول » و « وفاء تكتب على دمها » و « أشراقة » .. وجدت نفسي ، غير قادر على مواصلة هذه التجربة كما كنتُ أريد ..

لكن .. ربما ساعود إليها .. في مرحلة قادمة .. ربما ..

ولأنك ، جعلتني أتحدث عن هذه المجموعة الشعرية ، فلا بد من الاشارة الى نص وحيد وغريب .. ضمتهُ هذه المجموعة ، إنّه « نص تكعيبي » .. أنها محاولة نقل تجربة من المحيط التشكيلي الى المحيط اللغوي .. من بناء الصورة الى بناء الجملة ..

ولقد قلت عنها من قبل إنها مثل « الطفرة » في الطبيعة ، ولم افكر بالعودة إليها ومتابعتها .. رغم الحاح بعض اصدقائي من النقاد ومحاولة أغوائي لهذه العودة ..

*** وبماذا تفسر ( أو تبرر )«صمتك الشعري» من بعده ؟**

للصمت اسباب كثيرة .. في مقدمتها .. ان العزوف عن الكتابة الشعريه ينتابني بعد الانتهاء من كتابة اية مجموعة من مجموعاتي الشعرية ..



لكن الصمت هذه المرة .. قد استطال .. نعم لقد استطال ..

والمشكلة .. ان المحيط الشعري العربي ، الموزع بين التكرار والهذيان ، لا يستفزني .. وما زلت

بانتظار زمن الشعر الجميل ..

في الاسبوع الاخير من شهر تشرين الاول الماضي ، استجبت لدعوة وصلتني من يوغسلافيا للمشاركة في نشاطين شعريين ، الاول هو مهرجان مدينة سميدروفا الشعري ، والثاني مهرجان شعري مركزي اقامه اتحاد كتاب يوغسلافيا في العاصمة بلغراد .. ورغم عزوفي في السنين الاخيرة عن المشاركة في المهرجانات الشعرية ، فقد كان دافعي الاول للمشاركة هو التعبير عن موقفي التضامني مع الشعب اليوغسلافي ، وادانة العدوان الامريكي الأطلسي على يوغسلافيا ..

وقلت .. ربما استمعت الى ما يحرك روحي باتجاه الشعر ، لكن ما كان من قصائد .. كانت تدفعني باتجاه مزيد من الابتعاد والايغال في الصمت .. رغم ان المهرجانين قد شهدا شعراء من جميع القارات .. من امريكا وامريكا اللاتينية وأوربا واسيا ..

*** هل تعتقد ان الصمت عن القول والكتابة يمنح الشاعر فرصة جديدة ، باتجاه ما ؟**

– منطقياً .. نعم ..

لكن لكل شاعر عاداته في الكتابة .. اما انا فقد كان الصمت المؤقت .. والذي ياتي كما ذكرت قبل قليل .. بعد الانتهاء من كتابة مجموعة شعرية وبعد ان اكون قد دفعتها للنشر .. يفيدني في التأمل والبحث عن جديد .. وطالما تحقق لي ذلك ، فالانتظار يفتح بابا للشعر ، لم يكن قد فتح من قبل ..

*** وهل هناك هواجس ، لمثل هذا ، عندك الآن ؟**

– كانت مثل هذه الهواجس ترافقني باستمرار في جميع المراحل التي توقفت فيها عن الكتابة الشعرية .. بل كانت آمالاً مفعمة ورؤى واضحة .. في انتظار الآتي بجديدهِ وإضافاته ..

لكن لا أخفي عليك .. إن الصمت هذه المرة .. صار يقلقني .. وكأن الشعر قد ودعني .. الى غير عودة ..

مازلت أرفض إفتعال الكتابة .. وما زلت أنتظر اطلالة القصيدة مثل عاشق متيم .. وستأتي .. وتجد الابواب مشرعة .. نعم ستأتي ..

شعر



# وردة الكتابة

حميد سعيد



( ١ )

بعد ان نفدت خمرتي ...
واستباح الخليّون ... اسرارها والخُمار
وانتبذت مكاناً ... قصياً ... قصياً ... قصياً
وصار الرمادُ أخي ...
والنديم الغُبارْ
فاجأتني عطاياك ...
سَمشٌ مبجَّلةٌ ... وطيورٌ مُحجَّلَةٌ
وندى من يديك ... يُبلِّلُ روحي
أيهذا السُرورُ المُضيء ...
صَيِّبٌ ... ووعود تجيء

( ٢ )

شدّني من جليدِ المنام
ومدَّ يداً ... بين غيبوبتي وغيابي
قُلتُ دعني ... أنا متعبٌ ....
وأُريد ...

أنام
أنام
أنام
هزُني حيثُ كانت ثماري
مثلما لم يُغَنِّ المغنون ... غنَّيتُ
فانفتحت غابةٌ في غُباري
وأقمتُ على ما تبقى من الوقتِ ... داري .

( ٣ )

ربما كان هذا ... النداء الاخيرْ
ربما كان هذا ... النفير
الطيورُ المُضيئة تُقْبِلُ من أرجوانِ الغيابِ
ويُقبِلُ صيداحُها ... من كواكبَ ضائعةٍ
رُبما كانت ... أمرأةً من عبير
ربما كان ... دَيْناً عليكْ
رُبما كانَ ... دَيْناً عليها
ربما كان فردوسك الابيضَ ... أو كان فردوسَها الأبيضَ
هذي مياهي ...
تَتَدَفقُ .. هذي مياهي

( ٤ )

آن للؤلؤ ... الهروب من القَوقَعةْ ...
كي تكونَ معَهْ ...
آن للنجمة الهاربه ....
أن تعودَ الى بيتها ....
آن لِي أن أُشارِكها في ثمار بساتينها
أن أُعلِّمَ أشجارها ... أتعلَّمَ منها
أفكَّ مغاليقَ أسطورة غائبه
وأرافق غطرسةَ اللحظة الشاحبة
آن لي ... أن أُفتِّش بيتَ الضحك
آنَ لي ... أنْ أُعيد الى النوم ... سُلطانَهُ

( ٥ )

مُذ نَسيتُ الضحك ...
أغلقَ الحكماءُ المرابون بابَ البكاء ... بوجهي
وطوَّق حنجرتي المرجفون ...
وفي غفلةٍ من لِساني ....
يَدُسُّ المهرِّبُ ظِلًا ثقيلًا من المفردات ...
على فُسحَةٍ في بياني
أهذا المشرَّدُ ... من كانَ أنت ؟ !
أهذا الذي أخرجَ الوردَ من جَمرةِ الوقت ...
أنت ! !
كُنتَ ضَيَّعتَ بابَ المسرّة ... ضَيَّعَتها
فلتكونا معاً ... واحداً في المسرّة

( ٦ )

واقفاً ... بين سرِّي ونجوايَ ....
ماذا سأُخفي عليه ؟ !
أُناديه من أولِ الصحوِ ... يا أولَ الصحوِ
أنيّ نَسيتُ الذي كان ... كل الذي كان ...
من وردة الكتابةِ ... حتى وعود الغناء
واقفاً ... بين روحي وفِتنتِها
بين بابي أليه ... حيث بهاء الرضا
وبابي الى ما مضى ... حيث جمر الغضا
واقفاً ... بين روحي وروحي
واقفاً ... بيننا

( ٧ )

سرَّني ...
أن أُبادلها وحشتي ... بالرضا
سأقولُ لَها ... أنت التأخرتِ ... فإعتكفتُ
حاولتُ نسيانَ ... ما لمْ أعُدْ أتذكَّرهُ الآنَ

مُنشغلًا كنتُ ...
ارسم وجهاً وأمحوه ... ثمّ أعودُ لأرسمهُ
وتعلّمتُ أسماءَ ... لبنى وليلى
تعلّمتُ أسماء إلزا وغالا
حينَ فاجأني وَردُهُا
ما رأيت سواه .... وما عدتُ أذكرُ غَير آسمِها

( ٨ )

الأناشيدُ ....
جِنّيَةٌ دفعَت بي الى أرقٍ ذي مخالب زرقٍ ...
يُطاردني ! !
الأناشيدُ ... عاصفةٌ إثْرَ عاصفةٍ
الأناشيدُ ... زلزلت الروح ... زلزالها
الأناشيدُ ... صمغُ الكلام وفكر المعاني
الأناشيد ... سارقةُ النوم
كنت أبتعدتُ ... وفارقتُها
نمتُ ...
الأناشيدُ توقظني ... من جديد

( ٩ )

صاح بي ...
أيها الرجل البَطِرُ
يا قائماً بينَ فراغين ... من ورقٍ يابسٍ وجراد
أوقفتْكَ الثواني على بابِها ... وآصطفاك الرمادْ
إنَّ هذي البلادْ ...
كوكبُ من شذى ومِدادْ
إن هذي البلاد ... واحدٌ قبل أن تلتقيها .
واحدٌ بعدَ أن فارقتكَ
فإن صارت أثنين ...
كان الحدادْ

( ١٠ )

التفتُ أخيراً ...
رأيتُ الذي كنت اسمعُ وقع خطاهْ
النواسي ؟ !
هذي العصا والغضون ! !
لا جنان ... ولا عبق البيلسان
أين الذي كان ...
لا المترفون الندامى ... ولا الحان
أين الذي كان ...
أين الذي كان ...
أين الذي كان ...

( ١١ )

لي ملاذٌ ...
سيخرجني من عذابِ نُعاسي
ويُدخِلني جَنَّةَ النومِ ... والنومَ
ما زلت منهمكاً بتقاويم بيض ...
وما زلت أخرجُ من حُجُبِ الذاكرة
لُغَةٌ ماكِرة
ثم يخرجُ موتى كثيرون ... يغوونني ببياض بعيد
أكادُ أرافقهم ...
نجمةٌ ... ستسدُ الطريق
وتأخذني موجةٌ من ضياءٍ ... الى ما تريد

( ١٢ )

حدّقتُ في بياضِ خرابي ...
رأتْ كوكباً في ثيابي ....
وفي غفلةٍ ....
أشارت الى الماء ... جاءَ إليّ
وألقى حدائقهُ في يبابي
الأساطيرُ تُقْبلُ من يومها ... من بواسقِ أشجارها
يتساقطُ تفّاحها ..
أَخلَعُ نعليّ ... أتبعها ... فَتريني مفاتنها
وأرى ...
ثم افتح بابي

٢٨ / ١٢ / ١٩٩٩

دراسة

# الشمس والقمر والزهرة في ضوء النصوص السومرية والبابلية

أ.د. فاضل عبد الواحد علي

١ ـ ان تسلسل الاجرام السماوية الثلاثة على النحو الذي جاء في العنوان اعلاه : « الشمس والقمر والزُهرة » يبدو مسألة منطقية من وجهة نظر الباحث المعاصر ، لأن مثل هذا التسلسل يتناسب مع حجم كل جرم منها كما تبدو لأعين الناس . لكن لو اراد كاتب سومري او بابلي ان يضع الاجرام الثلاثة في تسلسل حسب اهميتها لقال بدلًا من ذلك : « القمر ، الشمس ، الزُهرة » ... لأمر في غاية البساطة وهو ان القمر ( ننا Nanna في السومرية وسين Sin في الاكدية ) كان اباً لكل من الشمس والزُهرة في المعتقدات والاساطير وقوائم انساب الآلهة عند السومريين والبابليين . اما السبب الذي يكمن وراء مثل هذه المنزلة الرفيعة التي يحتلها القمر في المعتقدات الرافدينية فهو لأن الناس قديماً اعتمدوا على الشهر القمري في التقويم . فالقمر ، كما هو معروف ، يظهر في منازل يكون فيها هلالًا ومن ثم قمراً واخيراً في المحاق ... وهي ظواهر طبيعية وظفها الانسان منذ عصور موغلة في القدم في تحديد التقويم الشهري ثم السنوي ، ومعروف ايضاً ان مثل هذه الصفة لا تتوفر في كوكب الشمس التي تشرق فجر كل يوم وتغيب ليلًا دون ان يلاحظ الانسان عليها اي تغير مهم . وفضلًا عن رابطة النسب التي تصور وجودها الاقدمون بين القمر ( الأب ) وبين ولديه ( الشمس والزُهرة ) فان الاجرام الالهية الثلاثة تشكل التالوث الثاني في العقيدة الدينية لسكان وادي الرافدين وفي مجمع الآلهة ( Pantheon ) المكون من ثالوثين رئيسيين اولهما يتالف من « آن » اله السماء و « أنليل » اله الجو و « انكي » اله الارض والمياه . جدير بالملاحظة ان القدامى في وادي الرافدين قدروا مراتب اعضاء مجمع الالهة الستة بارقام وفقاً لاهمية كل اله في ذلك المجمع فعينوا الرقم ٦٠ ، وهو اكبر رقم في الحساب الستيني عند السومريين ، لإله السماء والرقم ٥٠ للاله انليل و ٣ للاله انكي وهكذا ...

٢ ـ لقد ألف السومريون والبابليون قوائم مطولة باسماء الآلهة التي عبدوها والتي تجاوز مجموعها ٢٥٠٠ معبود ومعبودة حسب احدى القوائم التي عثر عليها في مكتبة الملك اشور بانيبال . ونظراً لهذه الكثرة فقد قسمت الآلهة الى مجموعات من حيث الاهمية والنفوذ والطقوس ... فهناك :

أ ـ آلهة كانت تعبد على صعيد وطني ( National ) حيث انتشرت عبادتها في البلاد كلها وهي التي كانت تحتل مكان الصدارة بين الآلهة ويتكون منها مجمع الالهة . وكانت هذه المجموعة هي التي تقدر الاقدار والمصائر لبني البشر في كل ما يتعلق باسباب النجاح والفشل والخير والشر ... ، وهي التي تسهر ايضاً على ديمومة الكون ليبقى فاعلًا بموجب النواميس الآلهية ( في السومرية Me ) .

ب ـ آلهة محلية( Local ) : فالملاحظ انه عندما كانت البلاد مقسمة الى دويلات مدن في عصر السلالات السومرية ، اي في النصف الاول من الالف الثالث ، كانت كل دولة مدينة تتخذ لنفسها الهاً تخصه بالعبادة والتقديس وتقيم له معبداً وزقورة وسط المدينة يشرف على ادارته وتصريف شؤونه واقامة العبادة

فيه مجموعة من الكهنة والكاهنات . فدولة مدينة لكش ، على سبيل المثال ، اختصت بعبادة الاله فنكرسو « سيد مدينة كرسو » بينما اتخذت مدينة اوما المجاورة الاله شارا معبوداً حامياً لها ... ومما تجدر ملاحظته في هذا الشان ان عبادة الالهة المحلية هذه بقيت تقترن بالمدينة القديمة التي نشأت فيها لاول مرة حتى بعد ان تم توحيد دول المدن السومرية ابتداءً من العصر الاكدي على يد الملك سرجون ( ٢٣٧١ - ٢٣١٦ ق . م ) .

واذا كانت الوحدة السياسية للبلاد اقتضت تحطيم اسوار المدن وهي السياسة التي انتهجها سرجون مع دول المدن الاخرى لمنعها من التمرد والعصيان ، فانه من جهة اخرى ، اتبع سياسة التسامح الديني لاسباب تتعلق بالأمن والاستقرار وذلك بالابقاء على الآلهة ومعابدها وشعائرها قائمة .

جـ - آلهة شخصية ( Personal ) : لقد كان لزاماً على الفرد في وادي الرافدين ان يتخذ لنفسه معبوداً شخصياً يخصه بالعبادة ويتخذه وسيطاً وشفيعاً عند الالهة العظمى . فلم يكن هناك من سبيل امام الفرد لنيل رضا الالهة العظمى ، اي آلهة الاقدار والمصائر ، ان صح التعبير ، الا عن طريق شفاعة احد الآلهة العظمى ، وكان نذير شؤم عند سكان وادي الرافدين ان يجد المرء نفسه وقد أدار له إلهه الشخصي ظهره وولى بعيداً عنه ، لان في ذلك دلالة واضحة على عدم الرضا ونذيراً بقرب حلول العقاب الالهي . واذا ما اكتفينا بذكر مثال واحد على ذلك فقط من بين الشواهد الكثيرة التي تجدها في النصوص المسمارية ، فلا شك في ان ما قاله « المعذب البابلي » في قصيدته « العدل الالهي » تعتبر خير مثال يقتبس في هذا المجال . فقد وجد هذا الرجل البابلي نفسه فجأة ، ودون انذار سابق ، ان امور دنياه تتغير من سيء الى اسوء دون ان يعرف سبباً وجيهاً لذلك ، اذ تركه الأهل وحيداً بلا معين واشتد عليه غضب سيده الملك وراح الطامعون من رجال القصر يحيكون ضده شتى انواع المؤامرات والمكائد للاطاحة به واحتلال منصبه وتنكر له اعز اصحابه حتى صار اهله يعاملونه وكأنه غريب بينهم وبلغت به الحال حد الاذلال على يد عبيده .

٣ - عبدت شعوب واقوام عديدة الشمس في مناطق واسعةمن العالم القديم ، وكان السومريون والبابليون من بينهم ايضاً . فقد عبد السومريون الشمس تحت اسم « اوتو » ( Utu ) وسماها البابليون « شمش » ( Shamash ) والحقيقة ان الاسم في السومرية ( Utu ) يدل على معانٍ متقاربة ومشتقة من طبيعية قرص الشمس مثل الضوء والنور واليوم ... واعتبرت الشمس في السومرية والبابلية إلهاً ذكراً . ويمثل اله الشمس الضوء المنير المنبعث من قرص الشمس كل يوم والذي يبعث الدفيء في الارض ويساعد على نمو النباتات . وفي النصوص السومرية يرد ذكر الاله « اوتو » باعتباره ابناً لاله القمر « ننا » بينما تعتبره المصادر البابلية ابناً لاله السماء « آنو » ، وكان له اكثر من مركز مخصص لعبادته في العراق القديم من اهمها مدينة سبار ( ابو حبة في ناحية اليوسفية ) وكذلك مدينة لارسه في جنوب القطر . وعرف معبده في كلا المدينتين باسم E - babbar « المعبد الابيض » . وفضلاً عن ذلك فقد كان لاله الشمس معبد مشترك مع اله القمر سين في بلاد اشور ، كما اشتهرت مدينة الحضر بعبادة هذا الاله في معبد ضخم عرف في الارامية باسم « هيكلا ربا » اي المعبد الكبير او بيت الرب . وفضلاً عن النصوص الكتابية فان هناك عدداً من الاختام الاسطوانية والاثار الاخرى تصور جانباً من الطقوس الخاصة باله الشمس . من ذلك ختم بصورة وهو يشرق من خلال بوابة الجبال الشرقية شاهراً سلاحه وهو المنشار المحدب المسنن . ويميز اله الشمس ايضاً بلحية طويلة واشعة تنبعث من كتفيه . ولانه يقطع السماء في مسيرته اليومية فقد قيل عنه انه اله الذي يرى كل شيء ، وهكذا اقترن اسمه بنشر العدل والحق في البلاد ، جدير بالذكر في هذا السياق ان نظرية القانون في وادي الرافدين تستند في المقام الاول على مبدأين سماهما البابليون Kittum و Mesharum بمعنى « الحق والعدل » . وقد ادعى الملوك كافة ممن شرعوا القوانين انهم استلموها من اوتو - شمش باعتباره مصدراً للقانون . وقد صور الاله شمش على مسلة حمورابي وهو جالس على العرش ويمسك بيده الصولجان والحلقة وقد لبس تاجاً له اربعة ازواج من القرون ولحية طويلة وتنبعث الاشعة من كتفيه ...

يذكر اسم « شمش » الى جانب « أدد » ( اله الرعد والعواصف ) اثناء اقامة طقوس العرافة الخاصة بفحص كبد الحيوان المضحى ( Extispicy ) وباعتباره الهاً للعدل الذي يمحق الباطل فانه يجمع في شخصه صفات الاله المحارب وقد عرف اله العدل شمش كونه حامياً لبعض الشخصيات مثل البطل جلجامش ملك الوركاء حيث مكنه من التغلب على الوحش خمبابا حارس غابات الارز . وقد حدثت مماحكة في مجلس الآلهة بسبب ذلك ، فنحن نقرأ في الملحمة :

« لقد اجتمع الآلهة وتشاوروا وقال آنو لانليل :
« لانهما قتلا الثور السماوي وقتلا خمبابا
فينبغي ان يموت ذلك الذي اقتطع اشجار الارز من الجبال » ،
ولكن انليل اجابه قائلاً : « ان انكيدو هو الذي سيموت ، ولكن جلجامش لن يموت » .
ثم انبرى « شمش » واجاب انليل البطل وقال :

« الم يقتلا ثور السماء وخمبابا بامر مني ؟
فالتفت انليل الى « شمش » السماوي واجابه حانقاً :
« الانك تطلع عليهم كل يوم حتى صرت كانك واحداً منهم ..... »

وبتعبير اخر ، فان نزول الاله « شمش » الى الناس ، كما لاحظ الاستاذ طه باقر ، عند طلوع الشمس كل يوم جعل هذا الاله يعطف على البشر ويقف بجانبهم ويدافع عنهم في مجالس الآلهة ، حتى صار كانه واحداً منهم . وفي القصيدة السومرية المعروفة « حلم دموزي » يقدم « اوتو » المساعدة للإله « دموزي » للهرب والخلاص من شياطين العالم الاسفل الذين كانوا يطاردونه لالقاء القبض عليه واخذه معهم الى عالم الاموات . وكان للاله شمش ايضاً دور الناصح والمرشد في قصة الملك « ايتنا » الذي ما انفك يدعو الاله « شمش » لان يساعده في الحصول على نبات النسل لانه كان عقيماً على ما يبدو ، فارشده الاله الى حفرة يقبع فيها نسر مهيض الجناح . وبعد ان ضمد « ايتنا » جراحه حمله النسر على ظهره الى السماء العليا للحصول على النبات المطلوب . وقد مارس اله الشمس « اوتو » دور الناصح ايضاً مع اخته الالهة انانا ( عشتار ) اذ كان يحثها دائماً على القبول بالراعي « دموزي » زوجاً لها بدلًا من الفلاح ، وبالفعل فقد غيرت رأيها في آخر لحظة وتزوجت من الاله الراعي .

٤ ـ اما إله القمر فقد سماه السومريون « ننا » او « ننار » وسماه البابليون « سين » ، وقد اطلقت عليه النصوص المسمارية احياناً تسمية مركبة من الاثنين اي « ننا ـ سين » ومثلما ذكرنا قبل قليل فقد احتل اله القمر مكانة متميزة في المعتقدات الدينية لسكان وادي الرافدين واقوام عديدة اخرى في انحاء العالم القديم كونه من ابرز الظواهر الطبيعية التي اعتمدها الانسان في حساب ايام الشهر . وكان خسوف القمر من الظواهر التي تشاءم منها القدماء اذ اعتقدوا ان ارواحاً شريرة كانت تهجم على القمر فتسبب حجبه . فكانوا يقيمون الصلوات ويقدمون القرابين في سبيل ان يظهر ثانية ، وقد اعتقد الاقدمون ايضاً بان احداثاً خطيرة سوف تقع في البلاد في حالة خسوف القمر ومن ذلك التنبؤ بان الخسوف الذي يقع في اليوم الرابع عشر من شهر تموز سيكون نذيراً بسقوط الكوتيين في المعركة وتحرير بلاد الرافدين من سيطرتهم ، وهو ما حققه الملك السومري الشهير « اوتو حيكال » الذي استطاع توحيد البلاد واحراز نصر حاسم على المحتلين الكوتيين وتذكر النصوص المسمارية ان إله القمر ننا ( سين ) ابن لانليل اله الاجواء والرياح . وهناك اسطورة سومرية تتحدث عن وقوع انليل في حب فتاة اسمها ننليل وكيف ان الآلهة « الكبار السبعة » حكمت عليه بالنفي الى العالم الاسفل ، عالم الاموات ، بسبب اقدامه على اغتصابها خارقاً بذلك الاعراف والتقاليد الاخلاقية . وعلى الرغم من ذلك فقد تبعت ننليل حبيبها الاله انليل الى العالم الاسفل ، الذي يوصف بكونه عالم الظلام واللارجعة ، وانها وضعت هناك مولودها البكر اله القمر ، وبطبيعة الحال فان وجود اله القمر في العالم السفلي يتنافى مع المهمة المنوطة به اصلًا وهي اضاءة الكون اثناء الليل . ولذلك كان على ابيه الاله انليل ، وهو اله معروف بسمة الدهاء والنفوذ في مجلس الالهة ، ان يقدم ثلاثة آلهة بصفة بدلاء عن ابنه اله القمر ليستطيع الاخير الخروج من العالم الاسفل وتادية واجباته في العالم العلوي .

وتنسب النصوص المسمارية زوجة للقمر هي الالهة « ننكال » ( Ningal ) وولداً هو اله الشمس الذي جئنا على ذكره قبل قليل وبنتاً هي الالهة « انانا » ( عشتار ) . وقد حظيت مدينة اور باهمية متميزة بسبب كونها مركزاً لعبادة اله القمر في معبده المعروف باسم اي ـ كشنوكال ( Ekishnugal ) . ومعروف ان هذه المدينة نالت شهرة تاريخية مهمة زمن سلالة اور الاولى في عصر فجر السلالات السومرية ومن ثم في زمن سلالة اور الثالثة التي اشتهرت بمؤسسها الملك اور نمو ، مشرع اقدم قانون في التاريخ لحد الان . جدير بالذكر ايضاً ان عبادة اله القمر عرفت ، كما ذكرنا ، في انحاء عديدة من الشرق الادنى القديم ، وكانت مدينة حران الواقعة على نهر البالخ في منطقة الفرات الاعلى مركزاً دينياً مشهوراً لعبادته ، وخاصة في حكم الملك البابلي نبونئيد ( ٥٥٥ ـ ٥٣٩ ق . م ) الذي شغلت امه ادد ـ كوبي منصب الكاهنة العظمى في معبد اله القمر في حران الذي عرف باسم « اي خلخل » ( Ehulhul ) . وقد عثر في حران على مسلتين حجريتين اقامها لذكراها ابنها الملك نبونئيد كتب على كل منهما نص بابلي متشابه المضمون يسجل منجزات الكاهنة ويؤكد على ايماناتها واخلاصها لعبادة اله القمر .

تذكر الكاهنة ادد ـ كوبي في مسلتها ان إله القمر « سين » غضب على مدينة حران ومعبده وذلك في السنة السابعة عشرة من حكم « نبو بو لاصر » ملك بابل ( تصادف السنة ٦١٠ ق . م ) وانه صعد الى السماء تاركاً المدينة واهلها بائسين . وعلى الرغم من ان السبب في غضب الاله غير مذكور في النص فالراجح ان يعزى ذلك الى معصية اقترفها اهل المدينة . ثم تذكر الكاهنة بانها على الرغم من ذلك بقيت مخلصة للاله ومعبده وطقوسه « فتشبثت باذيال ثوب الاله » على حد تعبيرها ، في سبيل استرضائه وعودته الى المعبد :

« انا التي بقيت اتشبث بطرف ثوب الاله « سين » ملك جميع الآلهة ، ولذت بالوهيته ليل نهار. وانا التي اخلصت بكل
تقوى وورع طيلة حياتي الى سين وشمش وعشتار وادد الذين يوجدون في السماء والعالم الاسفل وشكرتهم بتقديم القرابين
ليل نهار ولعدة شهور وسنين ... اجل لقد تشبثت بطرف ثوب الاله سين ملك جميع الآلهة وعيناي متجهتان نحوه ليل نهار ...
وانحنيت له في الصلاة قائلة : « اذا ما عدت الى مدينتك فسيعبدك
الناس جميعاً » . ولكي يهدأ غضب إلهي وإلهتي امتنعت عن لبس
الصوف الناعم والحلي الذهبية والفضة ولم يلمس جسدي اي
طيب او دهان معطر ... اجل ! لقد ارتديت الثياب الممزقة وتركت
بيتي بصمت وتلوت الصلوات وكان تمجيد إلهي وإلهتي يجول في
خاطري دائماً . واخيراً هدأ قلبه الغاضب فعاد على وفاق مع معبد
« اي - خلخل » معبد سين في حران ، المقام المقدس الذي يرتاح
اليه قلبه . انه سين ملك جميع الآلهة الذي نظر الي باستحسان واختار
ولدي الوحيد نبونئيد الذي انجبته لمنصب الملوكية وعهد اليه ملوكية
سومر واكد وجميع الاقطار من حدود مصر على البحر العلوي وحتى البحر
الاسفل .... »

وفضلاً عن اد - كوبي ، فقد كرس الملك البابلي نبونئيد ابنته ، التي سماها عند التكريس ، « بل - شلتي - ننا » ( السيد - ننا منتصر ) ، كاهنة عظمى للخدمة في معبد اله القمر في اور . وقد تم الكشف عن مخروط بالقرب من اور يحمل كتابة التكريس الذي تم بناءاً على رغبة الآلهة الذين افصحوا للملك عن رغبتهم تلك عن طريق العرافة والكهنة . وفي ادناه نقتبس منه الفقرة التالية :-

« سالت للمرة الثالثة وبالنيابة عن ابنتي
وبعد ان اتممت طقوس العرافة واعطتني جواباً مرضياً
مجدت كلمة الاله سين ، السيد الجليل ، الاله خالقي
واوامر الاله شمش وادد وآلهة العرافين ،
كرست ابنتي لتكون كاهنة عظمى
واني سميتها « بل - شلتي - ننا .. »

تجدر الاشارة في هذا السياق الى انه قبل زمن الملك البابلي نبونئيد بما يزيد عن ١٨٠٠ عام قام سرجون ( ٢٣٧١ - ٢٣١٦ ق . م ) ، مؤسس السلالة الاكدية ، هو الاخر ، بتكريس ابنته المسماة « انخيدوانا » ( EnReduanna ) كاهنة في نفس معبد اله القمر في اور . وكانت « انخيدوانا » شاعرة اذ كشفت التنقيبات عن ترتيلة سومرية طويلة نظمتها الكاهنة في مديح الاله انانا ( عشتار ) التي نعتتها ، بين اشياء كثيرة ، « سيدة النواميس الالهية » ..

واخيراً وليس آخراً ، فان هناك اسطورة سومرية طريفة تدور حول قيام اله القمر بزيارة الاله انليل في معبده في مدينة نفر وذلك من اجل التبرك به . فالمعروف عن انليل انه كان من الوجهة الفعلية رئيساً لمجلس الالهة ويتمتع بنفوذ واسع جداً مما جعله يحظى باهتمام كبير من الالهة والبشر على حد سواء . وتشير الاسطورة الى بناء سفينة وتجهيزها بالمؤن والهدايا استعداداً للرحلة من اور الى نفر التي تشمل مسافة تقدر بـ ١٥٠ كم وكان موكب اله القمر يتوقف في محطات للاستراحة على طول الطريق ويستقبل بالحفاوة ومظاهر البهجة من قبل الآلهة الاخرى ...

٥ - اما كوكب الزُهرة فقد تضمنت عنها الوثائق المسمارية السومرية والبابلية ، معلومات هي الاكثر تفضيلاً واثارة مما تضمنته عن اي كوكب اخر . وقد سبق لنا وان جئنا على تفاصيل الموضوع في كتابنا الموسوم « عشتار ومأساة تموز » ، ولهذا يكون من المناسب هنا الحديث عنها بشكل موجز ومركز ... لقد عرفت نجمة الزُهرة في السومرية باسم « انانا » ( Inanna ) ، وهو صيغة من الاسم الكامل لها ( Ninanna ) بمعنى « سيدة السماء » وسماها البابليون « عشتار » وكتب اسمها بالخط المسماري منذ اقدم اطوار الكتابة بالعلامة التي تمثل حزمة من القصب معقوفة الرأس . ويناظرها في التسمية عند قبائل الجزيرة العربية اله ذكر هو ( عثر ) وفي بلاد الشام الإله عشتارته ( Astarta ) وفي التوراة « عشتروت » ، ويقابلها عند الرومان « فينوس » ربة الحب والجمال . وتعتبر نجمة الزُهرة من اكثر الكواكب سحراً بشؤون الفلك والتقويم .

هناك اخبار مختلفة حول ابوة الالاهة انانا . فبعض النصوص المسمارية تجعلها ابنة لانو اله السماء الذي كان له معبد مستقل في مدينة الوركاء ايضاً عرف باسم « المعبد

الابيض » ، بينما نعتبرها نصوص اخرى ابنة لاله القمر ننا - سين واختاً لكل من اله الشمس « اوتو » واير شكيجال ملكة العالم الاسفل . ويظهر اسماء عديدة اقترنت بـ « انانا » ( عشتار ) ان هذه الالهة عبدت في معابد محلية خارج معبدها الرئيسي في الوركاء الذي جئنا على ذكره قبل قليل. اذ تذكر النصوص المسمارية اسمها مضافاً الى اسماء مدن معينة مثل عشتار - اكد وعشتار - كيش وعشتار - نينوى وعشتار - اربيل ...... وقد ادعى كثير من ملوك وادي الرافدين بان الالهة انانا ( عشتار ) هي التي منحتهم الملوكية ومقاليد الحكم في البلاد ومنهم سرجون الاكدي الذي ذكر في نصه الشهير عن قصة مولده بان الالهة عشتار احبته عندما كان يعمل ذات يوم بستانياً وانها لذلك منحته الحكم في البلاد . وهذا يظهر للباحث ان الاقدمين عبدوا « انانا » ( عشتار ) على اساس توفر صفات وخصائص معينة في شخصيتها . فهي عندهم .

اولًا : - إلهة للحب والجنس والتكاثر .

في هذا السياق يشار الى ما تذكره عنها النصوص المسمارية باعتبارها « راعية » لاصناف معينة من « النسوة » والى قائمة عشاقها الذين احبتهم ومن ثم غدرت بهم والذين نذكرهم جلجامش في اللوح السادس من ملحمته في معرض رده على طلبها بالزواج . وباعتبارها الهة للحب والجنس فقد كان يقام سنوياً احتفال يعرف بين المختصين بـ « الزواج المقدس » هو في واقعه تقليد او محاكاة لزواج الاله الراعي وموزي من الالهة انانا بقصد الاستزادة من اسباب الخصب والتكاثر في البلاد . هذا وقد حفظت لنا النصوص المسمارية قصائد عديدة مما كان ينشد خلال اقامة الاحتفالات بهذه المناسبة .

ثانياً : - كما انها عبدت بصفتها إلهة للحرب تشارك في المعارك الى جانب الجيوش وتحقق النصر على الاعداء ، ولهذا فانها لقبت بـ « سيدة الحرب وسيدة المعركة » ...

ويجد الباحث اشارات كثيرة في النصوص المسمارية السومرية منها والبابلية الى الالهة ( انانا ) « عشتار » بصفتها آلهة للحرب كما يجدها ممثلة على بعض القطع الاثرية الفنية والاختام الاسطوانية وهي تتسلح بالسيف المحدب او الصولجان وتضع قدمها على اسد ، حيوانها المفضل ...

ثالثاً : - ولعل من ابرز صفات الالهة « انانا » ( عشتار ) ان الأقدمين جسدوها في نجمة الزُهرة التي تتميز عن سائر النجوم الاخرى بشدة لمعانها والتي تظهر تارة نجمة الصباح ( السحر ) ومرة نجمة المساء .

ومن المهم ان نذكر في هذا السياق ان اسم الالهة انانا اقترن في ضوء احد التاليف الادبية السومرية ، برحلتها الشهيرة التي قامت بها الى العالم الاسفل ( عالم الاموات ) الذي كانت تحكمه اختها الكبرى اير شكيجال ، وانها عندما وصلت الى بوابة عالم اللارجعة كما يسميه السومريون انفسهم ، سالها البواب عن هويتها فاجابته بانها « الالهة انانا متجهة الى حيث تشرق الشمس » . وللاستاذ د . هايمبل ( W . Heimpel ) وجهة نظر مهمة في تفسير هذه العبارة . فهو يعتقد بان الالهة « انانا » كانت حينئذ في طريقها آتية من جهة الغرب وهي « نجمة المساء » قاصدة الشرق لتكون « نجمة الصباح » وإن هذه الرحلة التي تعرف بالمصطلح الفلكي « الاقتران » ( Conjunction ) تحدث عندما يختفي كوكب الزهرة لمدة اسبوع تقريباً ، وهي الفترة التي اعتقد السومريون ان الزهرة تسافر خلالها من الغرب الى الشرق تحت الافق حيث يقع ايضاً عالم الاموات ، وان حارس البوابة هناك كان يشاهد الالهة « انانا » ( = نجمة الزهرة ) عن بعد وهي تنتقل في السماء من الغرب ( نجمة المساء ) الى الشرق ( نجمة للصباح ) وبالعكس من وقت لآخر ... والاعتقاد السائد بين الباحثين ان صفة الازدواجية في شخص الإلهة « انانا » ( عشتار ) التي جئنا على ذكرها في اعلاه والمتمثلة بكونها مرة إلهة للحب والعاطفة ومرة إلهة للحرب والدمار انما تعزى الى هذه الظاهرة الفلكية الاخيرة اي ظهورها مرة نجمة المساء وتارة نجمة الصباح ...

---


١ - فاضل عبد الواحد علي ، عشتار ومأساة تموز ، ط ٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٢ - ــــــــــــ ، سومر اسطورة وملحمة ، بغداد ، ١٩٩٦ .

3 - Jeremy Blak and Anthony Green : Gods , Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia , London , 1998 .

4 - W . Heimpel , A catalog of Near Eastern Venus Deities , Sms 4 , P . 5 gff , 1982 .


الالهة انانا ( عشتار ) في ثلاثة رسوم على اختام من العصرين الاكدي والاشوري الحديث تمثل صفاتها وخصائصها : -

١ - يصورها بدون ثياب باعتبارها الهة للحب والجنس .

٢ - الهة للحرب والدمار وهي تحمل اسلحتها وتضع قدمها على الاسد ، حيوانها المفضل .

٣ - باعتبارها نجمة الزهرة تحيط بها هالة من الكواكب ويظهر في اعلى الصورة القمر مع الثريا ( السبعة كواكب ) .

دراسة

# النقد الترجمي المقارن

عبد الواحد محمد

● **مقدمة :**

يرتبط النقد الترجمي بالنصوص الادبية ، الشعرية منها والنثرية ، ويكاد ينأى عن الارتباط بالنصوص العلمية والتقنية ، لاسباب كثيرة لا تخفى على احد . ولا ريب ان النقد الترجمي للشعر أصعب ، لان التراكيب والصيغ اللغوية والمفردات الشعرية تخضع لقواعد خاصة بها . والحقيقة ان هذا النقد يلعب دوراً بارزأفي تحسين قدرات المترجم الابداعية ، وفي أضاءة الدهاليز التي قد تكون معتمة جداً ، وفي تطوير حرفة الترجمة . وبمنظر ريس يساعد النقد الترجمي في تحليل النصوص الادبية ، لا سيما تلك النصوص التي تحمل دلالات لا تستوعبها الكلمات المفردة ، ويرى جان فيلوكوفسكي ان النقد الترجمي ضروري ، لا لانه يقوم بعملية تعديل او تصحيح ... أو لانه يُستخدم كوسيلة لتقويم وتصنيف التراجم ، بل لانه اداة لوصف الحقائق الظاهرة في العلاقات الادبية بين اللغات . اما المترجم الروسي كاشكين ، فيطالب المترجمين ان يتصرفوا كنقاد ، ويضيف : عندما يصمت النقاد المحترفون يجب ان نكون نحن ( اي المترجمين ) نقاد أنفسنا . وبرأيي ان هذا المفهوم . اذا طبقه المترجمون الناقدون ، لكسب النقد ولكسبث الترجمة مكاسب جمة .

ولا بأس ان نشير هنا الى ان النقد الترجمي في بلادنا ما زال يحبو . ولم يبلغ اشده بعد . ولست في هذه العجالة . بصدد الخوض في هذه المسالة وأسبابها . لكن يلوح لي ان أسباب تأخر النقد الترجمي عندنا هي ، في جانب كبير منها ، الاسباب ذاتها في يوغسلافيا . ويحمل اليوغسلافي ملاون يوڤانوفتش اسباب التاخر كالاتي :

١ - يعتقد نقاد الترجمة ان المبدأ الأساس في النقد الترجمي هو التفتيش عن الاخطاء ... وفرض الرقابة .

٢ - غياب المصطلح المشترك بين المترجم والناقد .

٣ - عدم وجود نظرية للترجمة

● **معنى النقد :**

من المعروف ان النقد criticism كلمة مشتقة من كلمة kritikos الاغريقية ، وتعني بالانكليزية : القدرة على التمييز او الادراك او العزل ، ويعرّف قاموس ويبستر الكلمة بتعريفين : الاول : البحث عن الخطأ وأقامة رقابة ، والثاني : التمييز والتحليل بعناية وموضوعية .

وفي ضوء الشق الثاني من تعريف ويبستر يفترض بالناقد عموماً وبالناقد الترجمي خصوصاً ان يتحلى بالقدرة على التمييز والتحليل ، لكي يعزل الغث عن السمين والجيد عن الرديء .

ولا ريب أن هذه القدرة الخاصة لا تنمو عند الانسان كما تنمو الاعشاب الضارة ، لان متطلبات نموها تخضع لشروط نمو خاصة ، واول هذه الشروط ان يكون الانسان الناقد ذا بصيرة حادة وملاحظة دقيقة وذاكرة نشطة .

## ● علم الترجمة :

تختلف الاراء في ماهية الترجمة وهي تنقسم عموماً الى فئتين : الاولى تنظر الى الترجمة بوصفها فناً والثانية بوصفها علماً وهناك فئة ثالثة ترى ان الترجمة فن وعلم في آن واحد .

وفي هذا المجال أنظر الى الترجمة بوصفها علماً translatology وهذا العلم له فروع ثلاثة هي : نظرية الترجمة وتاريخ الترجمة والنقد الترجمي . ويعتقد بعض النقاد ان وضع النقد الترجمي . ويعتقد بض النقاد ان وضع النقد الترجمي . ان لم مماثلًا لوضع الفرعين الآخرين فانه اسوأ ، لا سيمااذا عرفنا انه لا يوجد اتفاق مشترك عام على معايير النقد والتقويم . وبما ان للنقد الترجمي علاقة واضحة بالأدب ، فان بعض النقاد يتبعون أسلوب اللغوي الامريكي البروفسر آركي بولد هل الذي يميز ثلاثة مستويات في التحليل الأدبي هي :

### ١ ـ المستوى التحليلي الاولي : Preliterary :

ويعني المعرفة التامة بتاريخ الاجناس الادبية ومدى علاقة المترجم بالجنس الادبي الذي يعمل في نطاقه .

### ٢ ـ المستوى التحليلي الاصغر : microliterary :

ويعني المعرفة المتعلقة بالصيغ والتراكيب النحوية والمفردات في اللغتين ، وبالدلالات الناشئة عنها . والقدرة على غور بواطنها . وتاويلها ، وكذلك التمييز بين نوعين من الحنف وهما الحنف الناجم عن خطأ او تعمد . والحنف الناجم عن ضرورة نحوية . ومثال على حنف التعمد هو ما حصل في ترجمة عُشيق السيدة تشاترلي ، لـ دي . أج . لورنس ، الى اللغة اليوغسلافية ، حيث قام المترجم اما بحنف مقاطع كاملة تصف مواقف شهوانية واما بتخفيف حدتها بما يناسب الذوق العام . وبالطبع ام مسالة الحنف المتعمد هذه تستحق وقفة أطول ليس هذا المكان مخصصاً لها . انها بلا ريب مسالة اخلاقية . وفي احيان أخرى تتعلق بالسلامة الفكرية في هذا البلد او ذاك .

### ٣ ـ المستوى التحليلي الاكبر : metaliteray او macro-literary :

ويعني نجاح المترجم في الحفاظ على ثراء المعنى وظلاله الدقيقة التي غالباً ما تقيم في الفضاء الخارجي للنص ... اي خارج المكوّنات اللغوية . وهذا المستوى ، في الحقيقة ، هو المستوى الاعقد وربما الاهم ، في عملية التحليل الترجمي ، لانه المستوى الذي يوصل المترجم الى خلق الجو الخاص والمتفرد لكل ترجمة .

وفي مجال النقد الترجمي برز عدة نقاد أسهموا في وضع بعض المبادىء الاساسية ، من طريقي التطبيق والتنظير ، بين رفات كتب شهيرة . ومن هؤلاء : الناقدة ريس Reiss ( ١٩٧١ ) ، و ولس Wilss ( ١٩٧٧ ) ، ونيو مارك ( ١٩٨١ ) ، وكولر Koller ١٩٨٧ ، الذين درسوا المشكلات المتعلقة بالنقد الترجمي . ولا يفوتني ان اذكر الناقدة جوليان هاوس Juliane House في كتابها القيم : نموذج للتقويم النوعي للترجمة A Model for Translation Quality Assessment

### أنواع النقد :

ويرى بعض النقاد المترجمين ، مثل المترجم البلغاري اس . فلورن . ان النقد الترجمي انواع ، منها : نقد عرض الكتاب ، ونقد الكتاب المترجم المفرد ، ونقد اعمال مترجم واحد . والنقد المقارن الذي يعنى بنقد عدة ترجمات لنص واحد . وهذا النوع الاخير هو الذي سنسلط عليه مزيداً من الضوء . وسوف ينبهنا هذا النقد المقارن الى حقيقة ملموسة ، وهي : ان كل ترجمة تأويل سواء احب المترجم هذه الحقيقة ام كره . ويشكل تأويل العمل الأدبي اساس المدخل النقدي . لذلك ، فإن المناقد الترجمي ، كما لاحظ سادكونسكي ، يقوم في الحقيقة بنقد النقد ، ولا ينسى ، هذا الناقد في نقده طبيعة عملية الترجمة المركّبة من شقين أساسيين ، والكيفية التي يعالج فيها المترجم هذه العملية . فالشق الاول يمثل العملية ، التحليلية ، والشق الثاني يمثل العملية التركيبية . او بعبارة اخرى ، يمثل الشق الاول فك الشفرة ، decoding ويمثل الشق الثاني اعادة تركيب الشفرة recoding اما العملية الاولى السابقة لهاتين العمليتين فهي العملية التي يقوم بها المؤلف الأصلي وتسمى عملية بناء الشفرة encoding ويختلف الناقد ( وهو قاريء اصلًا ) عن القاريء الاعتيادي بكونه متورطاً في عمليتي الفك وإعادة التركيب .

وقد صور الناقد روجر بيل عملية الترجمة بكرة الثلج اذا ما مسّ المرء الكرة ذابت ، واذا ما أعاد وضعها في مكان بارد جمدت . ان عملية الذوبان ترمز الى عملية التجميد فترمز الى عملية التركيب ، اي تركيب الوحدات اللغوية في اللغة الثانية . وتشكل الوحدات اللغوية الالفاظ . ويرتبط اللفظ أرتباطاً وثيقاً بمكوّن اوعنصر الواقع وهو السند referent الذي يمثل التجسيد المادي للفظ . ومن الممكن ان يكون للفظ معنى اسنادي واحد ، كما ان من الممكن ان تتعدد المعاني الاسنادية للفظ واحد . ويرجع نلك الى رؤية ابناء اللغة للواقع وابراز خصائص معينة في مكونات وعناصر الواقع . فالعلاقة بين لفظ glasses الانكليزية وبين سنده في الواقع تقوم على اساس ابراز ( المادة المصنوع منها الشيء ) ، في حين تقوم هذه العلاقة في العربية على ابراز ( وظيفة

الشيء ) ولذلك نقول : نظارة ، ولهذه الالفاظ مقامات ناشئة عن الظروف والمواقف في إطار السياق . فهناك الفاظ تستخدم في محيط الاقارب والاصدقاء ، وأخرى يجري التعامل بها على نطاق أوسع سواء في مجال العمل والخدمة الوظيفية . ومن هذه المقامات ما يلي :

١ ـ الموقف الخالي من الكلفة :
٢ ـ الموقف الطبيعي غير المصطنع :
٣ ـ الموقف المحايد :
٤ ـ الموقف الشكلي ( او الرسمي ) :

get the hell in here
come in , will you ¿
come in !
please , come in .

## وظائف النقد :

ويرى بوبوفتش ان للنقد الترجمي ثلاثلا وظائف . تتعلق الوظيفة الاولى بالمترجم ، وهي وظيفة تنظيرية ناجمة عن ملاحظات الناقد وتطبيقاته في مجال الترجمة ، طالما تنفع تنظيراتها المترجمين في ممارسة عملية الترجمة فالمترجم الحريص هو الشخص الذي يحرص على متابعة ما يُكتب في موضوع الترجمة وعن الترجمة ويستخلص ما يرفد عمله الابداعي . ومع أيماننا بأن العمليات الذهنية الخاصة بعملية الترجمة تؤلف العنص الجوهري في الاداء ، الا اننا لا ننكر فائدة معطيات التنظير . وتتعلق الوظيفة الثانية بالنص ، وهي وظيفة تحليلية وحتى تأويلية ، يعتمد عليها الناقد في تقويم الاعمال المترجمة ، اما الوظيفة الثالثة فتتعلق بالقاريء فكثيراً ما يكون تقويم الترجمة عن طريق استقبال القاريء الذي أنجزت الترجمة من أجله ، وأحساسه بالمعايير الضرورية للتقويم ... ومن جملتها امانتهاللاصل عموماً وحفاظها على روحه ومن الممكن ان نبرز تقويم الترجمة على اساس النص المترجم في اللغة الهدف ، لكن الحكم النهائي لا يتحقق الا بمقارنة النص ـ الهدف بمقارنة النص الاصل .

ومن الجدير بالذكر ، ليس من الضروري ان يكون الناقد الترجمي مترجماً موهوباً ، لاننا لا نطلب من مؤرخ الفن ان يكون قادراً على الرسم ولا من مؤرخ الادب ان يكون بارعاً في الفن الروائي .

ومهما يكن من امر ، فأن الوظيفة الثانية ، اي الوظيفة التحليلية ، ترتبط بالمستويات اللغوية التالية :

١ ـ المستوى الصوتي ووحدته الفونتيم او الصوتيم مثل : نفذَ ونفدَ .
٢ ـ المستوى اللفظي ووحدته الكلمة
٣ ـ المستوى الصرفي ووحدته الكلمة زائداً السوابق واللواحق والواسطات التي تحدد العلاقات في النظام النحوي
٤ ـ المستوى الاعرابي Syntactic : ويتعلق بالبناء الجملي وبالعلاقات الأفقية والعمودية او ما يسمى بعلاقات الحضور والغياب .
٥ ـ المستوى المعنوي ووحدته السميم sememe ( اي وحدة معنوية )

ومع الاعتراف بوجود هذه المستويات ، ووجود قواعد اجبارية obligatory لبناء الجمل حسب أنظمة معينة ، الا انه توجد قواعد اختيارية اخرى ، لا سيما في الشعر ، لأداء المعاني بأساليب مختلفة . وبهذه الأشارة نكون قد طرقنا ميدان الاسلوبية ، الذي يحتل اليوم مكانة مرموقة في الدراسات اللغوية والادبية ، ويفيد منه نقاد الترجمة في دراساتهم النقدية . ولنأخذ على سبيل المثال ، هذا البيت الشعري من ديوان ( صمت الاكواخ ) للشاعر عيسى حسن الياسري ، اذ يقول :

كورق الصفاف في ايلول
انحني امام حزنك

ان استخدام الاسم ( ورق ) مع كاف التشبيه يمثل قاعدة أجبارية اما استخدام العناصر الأخرى فقاعدة اختيارية ... وهي قاعدة الحركة . فمن الممكن تطبيق قاعدة الحركة لنحصل على ما يلي :

كورق الصفصاف أنحني في ايلول .
انحني كورق الصفصاف في ايلول
في ايلول أنحني كورق الصفصاف
في ايلول كورق الصفصاف أنحني .

ومن هذا كله نستطيع ان نستخلص ( أطاراً نقدياً ) فعالًا ، يساعدنا في تقويم وتحليل النصوص الادبية المترجمة حسب معايير تكاد ان تكون ثابتة في معظم الحالات . ويتألف هذا الاطار من ثلاثة عناصر هي : العنصر الصوتي ، والعنصر الدلالي ـ الاسلوبي ، والعنصر النحوي .

ومن الممكن تطبيق هذا الأطار النقدي بموضوعية في حالتين :

١ ـ حالة مقارنة النص المترجم بالنص الاصلي . وهذه هي الحالة التي اطلقنا عليها تسمية النقد المقارن ، مثلما نطلقه على الحالة الثانية .

٢ ـ حالة مقارنة النصوص المترجمة المتعددة بالنص الاصلي الواحد . وثبت ، في العديد من الدراسات ، ان هذه الحالة ذات نتائج باهرة في ملاحقة مجريات عملية الترجمة ، وتأويلات

المترجمين وتأثيرها على بناء الجمل الجديدة في اللغة الهدف. وتلون الأساليب الناجم عن المباديء الاخلاقية والفكرية السائدة في كل فترة زمنية. وهذا يعني تطبيق مبدأي دي سوسور في الدراسات اللغوية وهما: مبدأ الدراسة التعاقبية dichronic ومبدأ الدراسة التزامنية synchronic.

## ● نموذج عن الحالة الثانية:

ان تاريخ الترجمة زاخر بالنماذج التي تقدم لنا نصوصاً مترجمة متعددة لنص واحد. بعضها تُرجم في عصر واحد. وفي فترات زمنية متقاربة، وبعضها الآخر ترجم في عصور مختلفة ومتعاقبة وبعضها ترجم الى لغات مختلفة ... واذا تسنى للشخص الذي يعرف عدة لغات ان يقرأ هذه الترجمات، فسوف يلخص بوضوح الفوارق الثقافية والأسلوبية بين لغة وأخرى ....

وبالتالي، ربما يجد تأويلات مختلفة للنص الواحد. وبهذا الصدد يقول الناقد الروسي جميليف: لكي تفهم شاعراً فهماً تاماً يجب ان تقرأه مترجماً في جميع اللغات.

ومن الامثلة الشهيرة على تعددية الترجمة: الانجيل وملحمة كليفالا الفنلندية والف ليلة وليلة العربية وغيرها.

والنموذج الذي سنتطرق اليه بشيء من التفصيل يتعلق بملحمة الانيادة لفرجيل المكتوبة باللغة اللاتينية والمترجمة باللغة السويدية أربع مرات.

ومن الضروري ان نشير الى ان الاهتمام بشعر فرجيل كان ضئيلاً لغاية القرن السادس عشر. لكن هذا الاهتمام به تجدد وتسربت اليه الروح في المانيا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لا سيما بعد ترجمة هذا الشعر الى اللغة الالمانية. وكان المترجم الالماني روس ross قد قام بترجمة هومر. والتزم بمبدأ الترجمة الامينة، اي حاول الحفاظ على محتوى القصيدة الاصلية ولغتها باقصى ما امكنه من ضبط، وبذلك أظن احتراماً للنص الأصلي.

وهذا بخلاف ما كان عليه واقع الترجمة في السابق ... اذ كانت الترجمة حرة ... تمارس الحذف. والاضافة الكيفيين. ثم جاء غوستاف ريجز السويدي والتزم بمبدأ ووس الجديد وأحدث تغييراً في مباديء الترجمة.

ومع ان ترجمات الانيادة الى السويدية متشابهة في ظاهرها الا انها ثقافية مختلفة. مما ترك بصمات واضحة على كل ترجمة. لهذا السبب، لا بد ان ناخذ بنظر الاعتبار الخصائص النوعية للغة والثقافية الخاصة بالعصر عند ممارستنا النقد، وان نتحاشى قدر الامكان تطبيق مفاهيمنا المعاصرة عند نقد وتحليل ترجمة أنجزت في القرن الثامن عشر مثلاً:

ان ترجمات الانيادة الاربع الى السويدية هي:

**١ ـ ترجمة نيكاندر Nicander في ١٧٥١ ـ ٥٢ في ( القرن الثامن عشر )**
**٢ ـ ترجمة ادلر بيث Adler beth في ١٨٠٩ في ( القرن التاسع عشر )**
**٣ ـ ترجمة برغمان Bergman في ١٩٢١ ـ ٢٣ في ( القرن العشرين )**
**٤ ـ ترجمة جوركسن Bjorkeson في ١٩٨٨ في ( القرن العشرين )**

ويلاحظ ان الفترة الزمنية بين ظهور النص الأصلي واول ترجمة سويدية له حوالي ١٧٧٠ سنة ... وبين النص الأصلي وأحدث ترجمة سويدية له حوالي ٢٠١٠ سنوات ... وان الفترة الزمنية بين الترجمة الاولى والترجمة الأخيرة تبلغ ٢٤٠ سنة.

كان المترجم الاول نيكاندر شاعراً اضافة الى كونه مترجماً. لقد كتب قصائد في السويدية واللاتينية. وعندما ترجم الانيادة لم يجد امامه ترجمات سابقة لها، والتزم بمباديء الترجمة الحرة السائدة في عصره، مازجاً شخصيته بنماذج عصره الادبية.

وجاء بعده المترجم ادلر بيث وسعى ان يجعل اللغة السويدية اقرب الى اللاتينية latinized لكي تشبه الأصل. باستخدامه عبارات واشكالاً لاتينية. وبرغم ان لغته تبدو كلاسيكية قديمة ... ومهجورة، لكن القاريء استمتع بها. ويعدُّ النقاد ترجمته خير ترجمة.

ويعقبه المترجم الثالث بيرغمان ... وهو استاذ متخصص في مادة الكلاسيكيات. وأشار في مقدمته الى ادلر بيث وعدَّ ترجمته ممتعة، لكنه زعم انه لم يدرس ترجمة ادلر بيث الا بعد ان أكمل ترجمته الخاصة لئلا يتأثر بها. وتتميز ترجمته بالابتعاد عن استخدام التعابير اللاتينية والميل الى استخدام التعابير السويدية وأحياناً استخدم تراكيب نحوية سويدية في مقابل التراكيب الناقصة في الاصل اللاتيني.

وفي الاخير يأتي جوركسن. وتعتبر ترجمته حدث ادبي وترجمي كبير، حسب رأي النقاد لقد جاءت هذه الترجمة بعد مضي ستين عاماً على ظهور ترجمة بيرغمان. وفي هذه الترجمة استخدم جوركسن بحور: السداسي التفاعيل hexqmeter، و dactyl، والتفعيلة ذات المقطعين الطويلين spondee.

ومن المحتمل ان البحر الاخير هو السبب في خلق التأثير الحديث: وتدل ترجمته على اهتمامه بالأدب الكلاسيكي، ومع انها انجزت باستخدام لغة سويدية خالصة، ومعرومة.

دراسة

# جدل الانوثه في الاسطورة

## (تيامات: نفي الانثى من التاريخ)

لطفية الدليمي



**○ مقدمة :**

في فضاء الجدل الأُنوثي مع الطبيعة والجدل الذكوري مع التاريخ ، تتلاقى مكونات النص الاسطوري وتتفرق ، تتصادم مادته وتندمج اجزاؤها او تتقاطع أو يُدمّر احد أقنوماتها الآخر ويحل محله ..

وتتحدث الملفوظات الرجالية في النص الاسطوري عن ( الآخر ) باعتباره الضد المجابه مرة ، أو الند الملحق ـ المرشح لخوض صراع خفي معه ثانية .. ويمثل الآخر في كثير من تجلياته المرأة ، بوصفها ـ الظهور المضاد ـ الناقض للذات الفاعلة . وقد يكون الآخر ذاتاً معادية متربصة ـ ذاتاً معكوسة أو منفية ، أو وجوداً منكراً مع يقينية حضوره ، وفي هذا الوضع من التبادل الإنكاري والاعترافي بين الذات الفاعلة الناطقة ، المتمركزة حول سلطة الذكورة وبين الآخر ـ المتمثل بالمرأة ـ أو الآخر ـ الآخر يتشكل هيكل النص الأسطوري من التعارضات والتباينات والخدع والصراعات والهجاء والتقريظ والتوصيفات المبالغ فيها ، وتتكون سيرورة النص عبر صوت رجولي مهيمن ـ مفصح عن ذات محورية تواجه كل ماعداها ، جاعلة بين كل انثى ( آخر ) ضداً ونقطة صراع وبؤرة تتفجر منها التعارضات وتنشأ عنها حالة هيمنة واحتواء تؤدي ، بالتالي ، الى نبذ أو تدمير او محو هذا الآخر عن طريق حب ـ اتصال ـ منفي يجري إنكاره ، او عن سبيل كراهية تعلن ذاتها في تطابق الذات الذكورية مع الآخر او في تعارضها معها حتى في لحظات الاتصال القصوى .

من هذا التجاذب والانقطاع والنفي والاتصال تشكلت المادة الاسطورية التي لا تمثل واقعاً مستقلاً او حالة مستقرة ضمن فضاء زمن قياسي أو مرحلة معروفة ، بل تمثل نصاً متحركاً يتطور ويتبدل وينمو أو يضمر ضمن ظروف تاريخية واجتماعية تتخذه معبراً وذريعة لاظهار أفكار وفلسفات ومواقف تخدم توجهات تلك المرحلة أو ذلك الزمان ..

يقول ( جيمس فيكري ) في كتابه ( الاسطورة والادب ) :
« ... خلق الأساطير والتخييل الاسطوري حماستان موروثتان في سيرورة التفكير وهما تلبيان حاجات انسانية ضرورية وأساسية ومنها مواصلة سعي الاسطورة قديماً وحديثاً لخلق مكان ذي معنى للانسان في عالم يتجاهل وجوده .. »

خلال قراءتنا لأي نص اسطوري نجده مدعماً ومعززاً بيقينات راسخة ، أولها ، الاقرار المطلق بالهيمنة الذكورية الفكرية أي تسييد المفهومات التي تعزز وجهات النظر المطروحة من قبل الابطال في النص المقروء وتبرير أفعالهم ومساعيهم من أجل أن يترسخ ويستقر نظام محدد للكون ..

ومن هذا يتضح أن وجود الاسطورة ما هو إلّا محاولة إنسانية لتبرير أحداث وتفسير وقائع وسلوكيات وصراعات استقطابية بين عناصر خيرّة وأخرى شريرة ضمن زمن غير محدد كما هو حادث في معظم الاساطير والملاحم الكبرى التي تجري أحداثها في اللازمان ، أي في المطلق الأولي . وبهذا يتوفر لها عنصر الاقناع الذي لا يطالب بمنطق ما لحدوث الأشياء أو ظهور الظواهر وفي فضاء زمني سائب وفوضوي لا حدود ولا تقسيمات له يظهر لدى أبطال النص فهم خاص للزمن وتعامل يختلف عن التعامل الانساني معه ، وبخاصة اذا كان أحد الابطال يتعامل مع وجود آلهي ـ كما حدث لجلجامش مع اوتونبشتم ، وتمتاز ملحمة تكاد تطيح بكل وجهات النظر الأخرى التي يدلي بها الآخر والمرأة على حد سواء ، وتمتاز بفردية أولية تروم رسم معالم الوجود ، كما ترى ، من وجهة نظر رجل او رجال يمثلون قيماً مطلقة او بطولات خارقة وسلطات لا حدود لها . وفي هذه الملحمة تقريظ ومديح بارع لبطولة البطل وهجاء وسباب مقذع لعشتار وإظهار صريح لقوة الذكر المهيمنة التي تتضاد او تتضافر او تتكافأ مع فدٍ ذكر أو مع عدو مضاد آخر ..

وفي هذه المقالة سوف أعيد قراءة ( قصيدة الخلق البابلية ) المسماة : ( إينوما ايليش ) اي ( حينما في العُلى ) ، متفحصة تصارع القيم الذكورية والانوثية بين ابطالها من الآلهة القديمة قبل أن يشرعوا بخلق الانسان على الارض ، وسأتناول الشخصية المحورية فيها ( قيامات ) باعتبارها ممثلة للحضور الانثوي الفاعل في مديات الاسطورة في مسعى لملاحقة الحضور الانثوي في اساطير عراقية وعالمية أخرى واضاءة جوانب من تلك الشخصيات التي طالها التشويه او الغموض أو الاجحاف ..

**٢ ـ كيف تعامل دارسو الاساطير مع الانوثة :**

تتعلق معظم اساطير وملاحم الشعوب الاساسية ، غالباً ، بخلق البشر وتكوين العالم والطوفان ، وتسعى نصوصها لايجاد قوانين وقواعد للحياة الانسانية في مستويين :

١ ـ الارضي البطولي والاجتماعي ..

٢ ـ والسماوي ، في ما يخص علاقة البشر بالآلهة والموت والخلود والأبدية .

وبما أن أية عملية قراءة هي فعل اجرائي متمم او مكمل للنص ويخضع في مجمل حالاته للمنطلقات الذاتية والذائقة الشخصية وزوايا النظر الخاصة بكل قارىء تأسيساً على فهمه للإبداع والانسان والعالم ، فإن عملية القراءة ستكون ، في آخر الامر ، ( منجزاً ذاتياً ) مهما سعينا لالتماس الموضوعية في منهجنا المعلن ، وسوف تنحاز لبؤرة وعي القارىء ووجهة نظره وكل قراءة جديدة لنص من النصوص هي إعادة بناء حدث ما ، واستخراج ( المعنى ) الذي ينحاز إليه هذا القارىء دون سواه . بمعنى أن قراءة كل منا في لحظة زمنية معينة تبدو قراءة ذرائعية ثم تستكمل مراميها في تبصرّ لاحق وهي توظف القدرات القرائية والابداعية والرؤية الفلسفية وقد تبدو قراءتي الراهنة لملحمة ( الخليقة البابلية ) ( اينوما ايليش ) منحازة لجهة القيم الانوثية التي جرى نفيها وتدميرها في القصيدة ، غير أنني ، إضافة الى ذلك ، أسعى لايجاد مفاتيح معينة لفهم مفاصل النص الذي لا يمنح أسراره من قراءة واحدة ، اذ يمكننا إعادة فحصه في كل مرة والوصول الى نتائج جديدة تضيء مناطق مغفلة في متنه الأسطوري تقوم على فكرة حديثة تسميها ( جوليا كريستيفا ) : ( النفي الجدلي ) الذي تفسره بأنه ( الاتصال الانفصالي ) ( ينظر كتابها : علم النص )*

ويحدث ( الاتصال الانفصالي ) بين محورين مختلفين ومتشابهين في الوقت ذاته ...

فوجود ( تيامات ) في النص شان مركزي اساس في البداية لانتاج الابناء من الآلهة الجدد .. ولكن ظهور التفرد الجنسي والسلطوي في مرحلة تالية من النص سوف يحتم ازاحة المرأة ـ الام ـ الاولى تيامن ، بل يوجب تدميرها باعتبارها العدو ـ النقيض الذي خان ، والذي ( يهدد ) والذي ـ يدعم الفوضى ..

ـ هناك من يرى الأسطورة فناً أدبياً وحكمة محضة ، ومن الدارسين من يحيل الأسطورة الى محاولة الانسان لفهم الظواهر الطبيعية وتفسيرها ، كعلاقة الانسان مع الاجرام السماوية والمطر والرعد ، ومنهم من اعتبر الأسطورة تاريخاً لانها دوّنت ملاحظات وتجارب وأسلوب عيش وفهم القدماء للعالم ، بينما أرجع آخرون ـ الاساطير الى الطقوس والشعائر التي تخص العبادات الأولية .

وينفرد ( مالينوفيسكي ) ـ باعتباره الاسطورة نصاً ينتمي الى العالم الواقعي ـ ونص له علاقة بالعالم الواقعي لابدّ أن يوظف لتقديم مقولات محددة تخدم الهدف المطلوب من تدوين الأسطورة في الحياة الواقعية . بمعنى : ان توصيف ( مالينوفسكي ) للاسطورة بـ ( الذرائعية ) هو التوصيف الدقيق ، بحسب اعتقادي . ويحيل الفرويديون الاسطورة الى موضوعة ( المكبوتات ) ، بينما يرجعها ( كارل يونغ ) الى اللاشعور ، ويختلف عنهم ( إريك فروم ) بجعله الاسطورة مؤسسة على ( العقل ) الانساني في جميع حالاته سواء في الصحو او الحلم الذي يستخدم لغة الرمز ..

نلاحظ ان جميع اولئك الدارسين أغفلوا الاشارة الى القيم الانوثية والفعل الانثوي متجاهلين دور انثى الاسطورة في تثبيت ونشوء القيم وظهور الاستقطاب بين أقنومي الانوثة والذكورة ، ونجد ذلك في قراءاتهم لمعظم النصوص الأسطورية التي ظهرت بعد مراحل السيادة الأمومية في مطلع العصر الأبوي ( الباطرياركي ) عند ظهور الملكية الفردية ونشوء المدن وتأسيس نظام الجيوش وبدء حروب الدفاع عن الملكية والصراع على سيادة المدن والمراكز الحضرية القديمة .

**٣ ـ دارسو الاساطير والجينوتوبيا ( رهاب النساء ) ، او الخوف من المرأة .**

دارسو الاساطير في الأعم هم فلاسفة وباحثون ( غربيون ) ينتمون الى منظومات ثقافية لها ميزاتها وخصائصها ومرجعياتها المعروفة وجذورها ومؤثراتها .

ومعظم الدراسات والمشروعات الثقافية والفكرية في الغرب .. كما نعلم ـ تشرف عليها أو تموّلها مؤسسات أو جهات او معاهد لصالح موقف فكري أو سياسي أو اقتصادي أو إنساني محدد . ولابدّ لمثل هؤلاء الدارسين ينتمون لهذه الثقافات ومرجعياتها أن تكتنف جهودهم ، وبالتالي نتائج بحوثهم مؤثرات خفية وسياقات غير معلنة ، بل وفي احيان معينة ( لاواعية ) ظلت تتحكم في مسارات البحوث والدراسات واستخراج النتائج والخلاصات التي تطبعها بخصائص معينة .. جرت خلال الحقب الحضارية الأولى في المراحل التاريخية وماقبلها . وبعد انزياح السيادة الامومية عن مواقعها ـ جرت محاولات وجهود من قلب المدوّنين والكتاب والمؤرخين لمحو آثار تلك العهود التي يفترض انها اتسمت بالسيادة الأمومية ، حتى أن بعض الباحثين اعلن أن موضوعة السيادة الامومية ما هي إلّا وهمٌ اطلقه بعض الكتاب ولا يستند الى أية اسس موضوعية ، متجاهلين تجربة الحضارة المينوية في كريت وشاعت في الغرب ـ والذي تعتمد معظم الدراسات العالمية على مرجعياته التي انتجتها فلسفته وآدابه ـ شاعت نزعة تتسم بالعداء الصارخ والمعلن للنساء مبعثه ذلك الخوف الطقوسي من المرأة ، والذي كرسته بعض الاساطير والآداب والفنون الشعبية باعتباره خوفاً عفوياً نتيجة علاقة النساء بالطبيعة وتماهي ادوارهن البيولوجية معها ، ولكنه تحول الى خوف مبرر ومبرمج من قبل الثقافات المهيمنة ، وساد الموقف العام تناقض وإنكار واتصال وانفصال وافتتان وعداء ـ وكان يؤدي ، في الأخير ، الى نفي الحضور الأنثوي وإزاحته أو احتوائه ضمن مركزية الرجل وتسويره بإرادات مسيطرة توجهها المواعظ والخطب . فظهرت في الغرب حركة اللاهوت وتسلطاتها خلال القرون الوسطى فساندت تلك النزعات البدائية للمرأة بوصفها كائناً قذراً وشريراً ، واعتبرت كتابات الكهان ـ المرأة ( عميلة للشيطان ) او مشعوذة تمارس السحر الأسود او قاتلة أو جنيّة تسحر الرجال وتقتلهم ، أو تقوم باشعال الحرائق في القلاع والمدن وتستجلب الكوارث والأوبئة بقدراتها المدمرة التي لا حدود لها .

واستفحلت هذه النزعة وتفشى خوف عصابي مريع من النساء حتى طغى على معظهم النتاج الثقافي الغربي ، من آداب وفنون وفلسفات ، وجميعها تستند او تستمد مرجعياتها من اساطير الاغريق والرومان ، وبخاصة من النزعة الفيثاغورية المتسمة بالعداء للنساء ، فضلًا عن مؤثرات الديانة اليهودية وتعاليم ( القابال السرية ) وصولًا الى طروحات اللاهوت المسيحي وموقف الكنيسة المرتاب الذي وصل الى حد تجريم معظم النتاج خلال القرون الوسطى وروّجوا له بالمواعظ والخطب الدينية . ولكن اكتشاف الطباعة أتاح لهذه الأفكار رواجاً وانتشاراً مما ساهم في تأكيد المواقف المعادية للمرأة ، وبخاصة في الاوساط المتأثرة بالبنية الابوية اليهودية .

ظهر كتاب ( الجينوفوبيا ) و ( الخوف من النساء ) سنة ١٩٧٠ في باريس بقلم ( و . لدرير ) ـ ويشير الكتاب في بعض صفحاته الى مواقف طبعت العصر الرومانسي واتسمت باحترام النساء وبتبجيلهنّ فالانوثة الأبدية هي التي سددت خطى كثير من المبدعين والشعراء العظام والهمتهم ـ ( دانتي ، ولامارتين ، وغوته ) ، حتى قال غوته : ( الانوثة الأبدية هي التي تسمو بنا الى الأعلى ) ، وساعد على تفشي هذا الرهاب من النساء انتشار المعرفة عن طريق الطباعة ، فاطلع الكثيرون على الأساطير القديمة والكتب اللاهوتية المتطرفة والاعمال الأدبية التي تصدت بالكراهية والغل للجنس البشري والنساء بخاصة ، مثل أعمال ( المركيز دي ساد ) . وتبدو اسطورة ( ميديا ) التي تقتل أبناءها ـ مثالًا للام الغول التي تقابلها الآلهة الهندوسية ( اكالي ) ـ أم الحياة وسبب ديموتها كما هي سبب تفشي الطاعون والجوع والحروب والى جانبها اسطورة النساء ( الامازونيات ) آكلات لحم البشر ..

وقد طبعت هذه المخاوف والاشارات ورغبة النفي والمحو لوجود المرأة عصوراً طويلة تبدأ من القرون الوسطى المظلمة ولا تنتهي بنهاية قرننا العشرين ..

وقدمت الفلسفة الغربية الرجل في نموذج الانسان ( الابولوني الشمسي ) ـ نسبة الى ( ابولو ) المميز بالعقلانية والوضوح ـ بينما نمذجت المرأة على الطراز ( الديونيسيوسي ) المعني باللذة والغريزة وسيطرة اللاشعور .

وازداد خوف الغرب من المرأة بازدياد الأعمال الادبية والفنية التي ترسخ تلك الصورة الشيطانية المريعة عن النساء ، ولكن الرجل الغربي ظل في قلقٍ ورعب توّجهما الرغبة والرهبة ، فالنساء ، بالدرجة الأولى ، هنا محط صبوات الرجال وشهواتهم وهن اللواتي بوسعهن الحكم على رجولتهم وقوتهم الجنسية : بمعنى انهن المرغوبات والمرهوبات في الوقت ذاته مما شجع على انتشار نصوص وأدبيات تعزز فكرة افتراسية المرأة وقدرتها على تدمير الرجال الذين يقعون تحت طائلة سحرها وقواها الطبيعية المدمرة ..

واثارت أعمال أدبية قروسطية قضية الخطورة الانثوية استناداً الى فكرة تواطؤ المرأة مع الطبيعة ومعرفتها بأسرار الحياة والموت والشذاء عن طريق السحر والاتصال الغامض بقوى الطبيعة مستندين ، أولًا ، الى نموذج ( حواء الثوراتية ) التي تواطأت مع الأفعى لاغواء آدم بثمرة محرمة ، والى باندورا

الاغريقية التي رفعت غطاء الجرة فانطلقت الآثام والشرور والأوبئة وعمت العالم منذ تلك اللحظة ...

وعمد كثير من الكتاب وبعض الفلاسفة الى البحث الدائب عن سبب للبلاء والمصائب والكوارث التي حلت بالبشرية وأولها فقدان الفردوس فوجدوا في المحبوبة ـ المخيفة ـ الند والعدو ـ المرأة هذا الكائن الذي سيتحمل وزر البلاء كله ..

وتوالت الأعمال الأدبية وكتابات القديسين المعروفين امثال القديس ( اوغسطين ) والقديس ( اومبروسيوس ) واعمال ( ترتوليان ) وتعاليم القديس توما الاكويني وغيره مما كان يتحكم بالفكر الغربي على مدى قرون ...

وقد تأثرت الأعمال والدراسات الغربية للاساطير بهذا التراث الكبير المعادي للمرأة حيث جرى تفسير الملاحم والاساطير بناءً على تقاليد ومعطيات هذا الموروث التراكمي من العداء المستحكم والتجريم الحاسم للمرأة ..

ويحيلنا هذا الى افتراض أن كثيراً من المعطيات والآراء التي قامت عليها دراسات الأساطير الانسانية قد تأثرت بشكل ما بظاهرة ( الجينوفوبيا ) ، حتى دارسو التراث والاساطير والملاحم العرب ممن تناولوا تراثنا الرافديني أو سواه بالدراسة وتصدوا لتحليله قد استندوا بالضرورة الى مصادر ومراجع غربية مؤسسة إجمالاً على مرجعيات تشوبها شوائب عدة من بينها ( الجينوفوبيا ) والتشدد اليهودي واللاهوتي المسيحي إزاء المرأة ، وبخاصة في نتاج عصر النهضة وماتلاه ، الذي كان هاجس مفكريه وأدبائه موضوعة ( النهاية ) القيامة ـ مما حدا بهؤلاء الكتاب الى اعلان حالة الخوف من الشيطان ، وظهرت دراسات تختص بالابليسيات ـ وعُدت المرأة في هذا السياق العميلة الأبدية للشيطان وصورها الفن التشكيلي . والروايات والقصص على نحو خرافي مغالٍ يكرس شرورها ورذائلها وافتراسيتها ، دون أن يخطر ببال أحد منهم انهم شركاؤها في كل هذه الرذائل وانهم معاً ـ هم والنساء المسؤولون عن إدامة هذا العالم عبر الحب والتقارب لا عن طريق تحميل طرف دون آخر أسباب خراب العالم ..

## ( اينوماايليش :
## من جسد ثيامت خُلق الكون )

تقول إحدى اهم ملاحم الخليقة ، وهي ( ملحمة الخليقة البابلية ) ( اينوما ايليش ) . إن الكون نشأ من جسد الأم الاولى ( ثيامات ) سيدة المياه المالحة الخصبة . وتشترك هذه الملحمة مع أساطير شعوب أخرى تتمركز ثقافتها الأولية حول فكرة وجود شخصية ( الام الأولى ) ممثلة بالمياه الأزلية التي تبدأ خطى التكوين الأولى من اضطرابها ولا نهائيتها . بالاشتراك مع وجود ذكورى مكما، لعملية الظهور ..

ويمرور الوقت وتعاقب الاجيال تبدأ صراعات عنيفة ودموية للإطاحة بسيادة الأم وازاحة ممثلاتها عن المكانة السامية ويدير هذه الصراعات الشرسة المريعة احفاد وابناء من الذكور الذين يتشهون امتلاك زمام السلطة على العالم القديم .

ولا يتم الوصول الى قمة السلطة لدى هؤلاء بأسلوب واحد ، اذ تتنوع الوسائل والأساليب مابين تلفيق تهمة للأم الكبرى أو وضع المرأة في مأزق مدمرّ أو باعلان صراع دموي مباشر يؤدي في النهاية الى تراجع الأمهات الأوليات الى خلفية المشهد ونفيهن من الحضور الفاعل ، وانكار ادوارهن تارة ، أو الإشارة اليها داخل دائرة هيمنة الآخر ، الاول المهيمن .. وبذا تدهورت عصور الامومة وتبع اختفاءها ظهور ثقافة يميزها التطرف في مغالاتها العنيفة ، وانفرادها واخفائها الصفات السلبية على كل ما يمثل الانوثة ، سواء لدى الشخصيات الأسطورية او الادبية ..او في نصوص الفن الشعبي مما يجعل أي حكم ناتج تحت ضغط هذه المؤثرات قابلًا لاعادة النظر والتقويم .

٣ ـ تذكر ملحمة ( إينومااليليش ) إن العالم تكوّن من جسد ( ثيامات ) بعد قتلها وتخليق أماكن الكون من اعضائها ويمثل حضور ثيامات نحو ثلاثة ارباع الاسطورة ، التي تتكون من سبعة ألواح ..

تقوم فكرة أساطير خلق الكون ( Cosmogony ) على موضوعة ( الكوزغرافيا ) ، أي الجغرافية الكونية التي تماهي بين أجزاء الجسد الإنساني الأول الذي يمثل مركز كل حركة واشعاع وتجدد في الزمن المطلق .

وتعني هذه الفكرة بتمثيل مناطق الكون باشتقاقها من اعضاء الجسد حسب وظائف هذه الاعضاءوبناء على العلاقة الأزلية بين الانثى والطبيعة .

تشير الأبيات الشعرية الاولى من ملحمة ( إينومااليليش ) الى وجود عنصر أوليّ ( آبسو ) وهو غور المياه العذبة ، اي المياه الجوفية وعنصر آخر هو ( تيامات ) المياه المالحة التي تنبثق منها أصول الحياة ، وبامتزاج المياه المالحة ( ثيامات ) والمياه العذبة ( آبسو ) ينتج الضباب المائي ( العماء ) الذي يسمى ( ممو ) وهو كتلة هيولية غير محددة ولا ثابتة ، وقد نتج عن تزاوج انوثة ( ثيامات ) وذكورة ( آبسو ) حالة من السكون الأبدي والصمت المهيمن واستمرت هذه الحالة لامد طويل قبل ان يتخلق منها شكل او يتميز احدها عن الآخر ..

وبعد حين من الزمن ، اضطربت هذه المياه وهاجت وظهرت حالة التناسل ، فولد من تمازج المائين الكائنان الجديدان ( لاخمو ) و ( لاخامو ) اول أبناء المياه .. وبولادة هذين اضطربت المياه ثم انتابتها حالات متعاقبة من السكون والهياج والهدوء والتصادم ، وبعد مرحلة هدوء أخرى واستتباب السكون المطلق ولد من اتحاد ( لاخمو ولاخامو ) ( انشار وكيشار ) وبعد أعوام

لا تحصى ولد لهذين أول ابن من الآلهة البابلية المعبودة هو ( آنو ) الذي اعتبر ملكاً للسماء وولد له ولدٌ هو ( إيا ) أو ( إنكي ) إله الحكمة والمعرفة والمياه العذبة .

وعندما تكاثر الابناء والاحفاد على هذا النحو كان لابدّ من حدوث اضطراب في وضع التكون البدئي وبفعل نشاط هؤلاء الشباب وحركتهم ازاء السكون المطلق للمياه الأزلية أوجد الشباب ضجة كبرى وأثاروا بحيويتهم الصخب وعم الاضطراب والنور عالم السكون والرتابة القديم الذي يستقر فيه ( آبسو ) و ( تيامات ) ونتيجة لتناقض حالتي السكون والرتابة مع حالتي الاضطراب والحركة ظهر أول صراع بين الاجيال ؛ جيل الآباء الساكن المستقر وجيل الشباب الحيوي الصخّاب ، مما أزعج ( آبسو ) فاندفع غاضباً لاحتواء الموقف واعادة الهيبة الى عالمه القديم الذي بدأ الشباب يهددونه بامتلاكهم قوة جديدة ومهابة ظلت لزمن طويل حكراً للأب ( آبسو ) والام ( تيامات ) . بالتساوي وتذكر قصيدة الخليقة ان الأب ( آبسو ) دعا مستشاره ( ممو ) وذهبا معاً الى الام الكبرى ( تيامات ) ليتشاوروا معها بشأن الأبناء المزعجين ..

قال ( آبسو ) : لأنهم أزعجوني وحرموني الراحة فإنني أريد إبادتهم وإفناء حركتهم ليسود الهدوء ونخلد الى النوم .. وهكذا تورد الأسطورة سبباً يبدو تافهاً وغير مقنع على الاطلاق لرغبة الوالد التخلص من ابنائه الذين بدأوا يظهرون التمرد على سلطته وعدم الاحترام له بصخبهم وحيويتهم في عالم حيوي متحرك ومتجدد ..

فتغضب الام الاولى ( تيامات ) اشد الغضب وتصرخ بزوجها آبسو . وهي تكتم الغيظ في قلبها الحزين :
- لماذا نبيد نحن من اوجدناهم ؟ .. لماذا نقتل من وهبناهم الحياة ؟ ..

علينا أن نكون لطفاء معهم حتى وان ازعجونا .. ! بهذا المنطق الأمومي العاطفي والعقلاني وهذه الصرخة الانثوية الرافضة لمنطق القتل والموت انطلق اول تساؤل هادر دفاعاً عن الحياة واستمرارها :

( لماذا نبيد الابناء من اجل راحتنا وسلطتنا ؟ وفي هذه اللحظة الاسطورية التي تمثل منعطفاً في الموقف الأمومي ظهر الخلاف الاول ، وبرز جذر الصراع الخفي بين الأنوثة التي ولدت الابناء والاب الذي يخشى تمردهم عليه . الانثى تدافع عن الابناء من اجل استمرار الحياة التي يمثلون حيويتها ، والآب يعتزم القتل من اجل السلطة بذريعة حفظ الهدوء والأمان .

لم يأبه ( ابسو ) باعتراض ( تيامات ) وقرر المضي في ابادة نسله الجديد بحجة إعادة الهدوء الى مساكن العُلا ... وهذا يعني رغبته في استئصال كل حركة وفعل لايقاف اي تغيير او تحول عن الوضع البدائي الراكد الذي استقر فيه فباشر في تنفيذ خطته ليصون عرشه وسلطته ويبقى حاكم المياه الأزلية .

بطريقة غامضة لم توضحها الاسطورة يعلم الابناء بما اعتزمه الأب ويعرفون خطته لقتلهم فيقررون مواجهته .

ويجد الابناء في شخص ( إيا ) اله المعرفة والحكمة رغبة في امتلاك السلطة ويتوسمون فيه قوة تمكنه من مجابهة جبروت الاب ..

يعلن إيا تعويذته السحرية التي تمحي اخوته وتشل حركة الاب ( آبسو ) ، وعندما يستسلم ( آبسو ) للنوم العميق الذي سببته تعويذة ( إيا ) يبدو كالميت فينتزع منه ( إيا ) تاجه ووشاح الالوهية ويرتديهما ثم يقتله ، ويهيمن على غور المياه العذبة حيث يقيم بيته فوقها ويعلن سيطرته على توزيع مصائر المياه حسب حكمته .

هذا الحدث الدموي الأول في اسطورة الخليقة ، اول جريمة لقتل الاب في الاساطير العراقية القديمة لكنه لم يحدث من أجل انفراد الابن بحب الام وحنانها على حسب المنهج الفرويدي في التحليل بل حدث لغاية أخرى هي الوصول الى السلطة .

وعندما يولد للاله ( إيا ) ابنه الآله ( مردوخ ) المتعدد القدرات والقوى يحاول الإله الشاب مردوخ القيام بمغامرة ما للحصول على لوح المصائر الذي يؤهله للقبض على سلطات العالم بين يديه ..

وهنا تذكر الاسطورة ان الآلهة القديمة الذين خشوا على مواقعهم من شهوة قاتل آخر من ابنائهم - اجتمعوا لدى ( تيامات ) وبدأوا يثيرونها ويحرضونها للانتقام من قتلة زوجها ( آبسو ) وقالوا لها :
- لقد لزمتِ الصمت امام الجريمة وعليك ان تثاري من القتلة .

وبحسب منطق الاحداث واسبابها يبدو لي أن حاشية ( مردوخ ) هم الذين قاموا بهذا الدور في محاولة لاغضاب الام ودفعها لاعلان الحرب على الابناء الذين اغتالوا الأب ( آبسو ) ليجد مردوخ مبرراً ودافعاً لانتزاع ما تبقى من سلطات في ايدي هذه الام التي اوجدتهم جميعاً .

ويذكر النص ان ( تيامات ) غضبت وهاجت عندما وجدت أن الابناء ازدادوا تمرداً وعصياناً وشهوة للسلطة فجهزت جيشاً مرعباً من المسوخ والعقارب والافاعي بقيادة الإله ( كنكو ) الذي اختارته زوجاً لها بعد مقتل ( آبسو ) وعلقت على صدره لوح المصائر لتمنحه السلطة المطلقة فيقوم بحمايتها وحماية سلطاتها المائية ، وكان مسعى مردوخ الاستيلاء على كل شيء في عالم الالهة القديمة المحدود ، وكان يدير اللعبة ببراعة عالية ، فقد أنبأ الشباب الصخابين بعزم ( تيامات ) على محاربتهم فأرسلوا ( إيا ) الذي قتل اباه لمواجهتها ، ولكنه عاد مرعوباً وخشي

غضبها وجيشها المخيف ، فأرسلوا ( آنو ) لكنه الآخر عاد وقد حل به الهلع ولم يستطع المواجهة .

هنا يتقدم ( مردوخ ) ذو القدرات الخارقة ويقبل ما عرضوه عليه من قيادة جيش لمحاربة تيامات التي تملك مع زوجها كنكو حكم العالم بامتلاكهما ( لوح المصائر ) .

ويشترط ( مردوخ ) على الجميع أن يمنحوه مقدماً كل الامتيازات والسلطات الملكية الاستثنائية وأن يأخذ لوح المصائر لنفسه ليصبح سيد العالم ، فما كان من هؤلاء إلّا أن خلعوا الأب ( أنشار ) عن عرشه ومنحوا ( مردوخ ) واتجه ليقاتل تيامات وزوجها ( كنكو ) .

وقال لتيامات :

ـ لماذا وضعت كنكو في سلطة الإله الأسمى وجعلته زوجاً لك ضد ابي ( أنشار ) ؟

استعدي للحرب ، فقد زلزلتِ حياتنا .

وهكذا يرث ( مردوخ ) شهوة القتل من ابيه ( إيا ) الذي اغتال الاب الاول آبسو ـ ليغتال هو الام الاولى التي بقيت تمسك بزمام السلطة العليا ردحاً من الزمن لم تذكره الاسطورة لكنه امتد لاجيال متعاقبة .. وبعد أن انتصر مردوخ وحبس ( كنكو ) وسلب منه ( لوح المصائر رتب العالم ووضع نظام السماء والكواكب والايام والشهور والسنين ووزع ادوار الشمس والقمر والنجوم قام بفعلته الكبرى ازاء الام وقيدها بعد أن رمى فوقها شبكته الهائلة ثم شق جسدها وجعل النصف الاول سقف السماوات والنصف الثاني ارضاً تمتد فوق المياه الجوفية ومن لعاب ( تيامات ) خلق الثلج والجليد والغيوم والمطر ورتب رأسها وصنع منه الجبال والتلال وأجرى من عينها اليمنى نهر ( دجلة ) ومن عينها اليسرى نهر ( الفرات ) وجعل ثدييها تلالًا وأجرى من حلمتيها الينابيع وعيون الماء واخيراً رسخ الارض وملأ جوف ( تيامات ) بالتراب لكي يضمن موتها النهائي فلا تقوم ثانية وتسترد سلطاتها منه .

ومن دم ( كنكو ) الذي اعتبره ممثل الشر بين الآلهة أخذ الإله ايا البالغ الحكمة ومزجه مع التراب وخلق الانسان عندما أمر الام الخالقة ( ننتو ) او ( مامي ) بأن تصنع سبعة أزواج من الطابوق وتجعل سبعاً اناثاً وسبعة ذكوراً في لحظة واحدة ، وهكذا تم خلق البشر في المخيلة البابلية من دم اله شرير وتراب الارض وخلقت المرأة والرجل في لحظة واحدة وعندما تم ذلك اهتمت ( مامي ) بتقدير مصائرهم ..

٤ ـ هكذا يظهر الكون من جسد ( تيامات ) الام الكونية وينوجد البشر من دم ( كنكو ) زوجها وتراب الارض الذي صارت اليه ( تيامات ) بعد شطر جسدها ، فظهر الانسان الذي منحوه جسداً فانياً من تراب وروحاً خالدة من دم اله مقتول ، وهذا هو الذي سيبقى البشر موصومين الى الأبد بالخطيئة الأبدية ، خطيئة ( الحرب ) ـ لا خطيئة الحب التي اقترفها آدم وحواء باعتبار ( كنكو ) قائد جيش المسوخ الذي خلقته ( تيامات ) وخطيئة الحرب هي الشر الأول الذي يناقض الخطيئة التوراتية إلّا إذا اعتبرنا اقتران ( تيامات ) بـ ( كنكو ) خطيئة ، بحسب رؤية جيل الآلهة الشباب الطامعين بالسلطة .

ولأن الانسان أتى من مزج تراب الارض بدم إله خاطىء استقر في اعماقه اضطراب ازلي وقلق لا يبارحه ، حلّ فيه صراع مستديم بين الفناء والخلود وبين الأنوثة والذكورة وبهذه البذرة المتناقضة التي تحتوي على الاقطاب المتصارعة في اعماق الكائن الانساني قدوم شهوة الحب والحياة وصراع الحب والاختلاق والرغبة والنفور والاقتراب والانفصال واللقاء والفراق والحب والكراهية والخوف = الذي يتحكم بالعلاقة الانسانية بين الرجال والنساء حتى لحظتنا هذه .

٥ ـ يظهر مما سبق عرضه أن قتل الابن للأب الاول ( آبسو ) لم يكن بدافع اشتهاء الام وانما بدافع الفوز بالسلطة التي تتجاوز كل عاطفة ورابطة وتجعل الابن يقدم على قتل أبيه والاب يخطط لتدمير ابنائه ، وكلاهما من جنس واحد ويشتد الصراع من اجل ( المنزلة ) العرش ـ السلطة التي تشكل في هذه الاسطورة عقدة الصراعات كلها والتي ستبقى هي عقدة الصراعات البشرية على مر الازمنة .

ولو عدنا الى موقف ( آبسو ) الاب الاول لوجدناه منفرداً برأيه بدليل عدم اهتمامه برأي ( تيامات ) التي رفضت قتل الابناء وصرخت بوجهه :

ـ لماذا نبيد نحن من خلقناهم ؟ ..

ولم يكن أمام استبداد الشهوة العارمة للسلطة لديه إلّا أن يمضي في خطته لأنه اعتبر الابناء ـ الاحفاد اول نوع من ( الملكية ) ـ ملكية الانسان لسواه ، ومن حقه تقرير مصائرهم بالموت لأنه يملك ( لوح المصائر ) وما اصداره الحكم المصيري على ذريته إلّا إشارة فادحة على اعلان ملكيته لحياتهم وارادتهم ـ بمعنى أنه اعتبرهم بمرتبة ـ شيئية ـ عبيداً له الحق في الغائهم ـ هم الآخر المضاد ، المهدد ومن تلك اللحظة التي جرى فيها انكار صوت الحياة وانفراد ( آبسو ) بتدبير سلطة الموت تراجع دفق الحياة الذي يمثله صوت الام الكبرى ولم يؤدِ احتجاجها الى تغيير اساس في الموقف ..

وعندما أقدم الابن ( ايا ) على قتله استسلمت ( تيامات ) للحزن الأليم والثكل المؤبد لخيانة الابن وضياع الزوج ـ فجعتها السلطة بالحاضر ـ الابن المتمرد ، وبالماضي الزوج ـ الأب وقطعت صلتها بالمستقبل ـ باعلان الابن عداءه لسلطتها ..

وعندما تكاثر الابناء ونضجت رجولتهم بمحاولة كل منهم السعي لسلبها السلطة ، بدأوا يعلنون كل من موقعه عن مسؤوليته لحماية العرش للتخلص من هيمنة عظمى سرية وساكنة لاتزال

موجودة في شخص الام الثكلى ، الصامتة المتوحدة في احزانها ، وكأن بقاءها كان يذكر الجميع بجريمة ( إيا ) الذي قتل اباه وارتكب الخطيئة الاولى ..

فجعت ( تيامات ) الاسطورية بخيانة ابنائها مرتين :
ـ مرة عندما لم يتذكروا صرخة احتجاجها المدافعة عن مستقبلهم ، ومرة عندما تجاوزوا ذلك ودبروا مؤامرة تبرر لهم اعلان الحرب عليها لانها نهضت للثأر والاقتصاص من قاتل زوجها بتحريض خفي منهم لازاحتها نهائياً عن سلطتها التي لازالت تلقي بظلالها على حاضرهم وتهددهم ..

ويمثل ظهور ( مردوخ ) الإله البابلي الاسمى نمطاً جديداً ، من الآلهة الدموية العنيفة ـ فقد احرج مجمع الآلهة في اجتماعهم عندما قال لهم :
ـ امنحوني كل السلطات وسلموني لوح المصائر فأحميكم من ( تيامات ) وأبيد جيشها وأذلها ..
وهكذا ازيحت سلطة الام الاولى ليظهر الإله الذكر القوي المهيمن ...

يجسد وجود ( تيامات ) في الاسطورة حالة ( انثى ) نموذجية من إناث الاساطير وتكمن أنموذجيتها في تجسيدها للتناقض البشري في حالات الغضب والهياج والحنان والعطف والامومة ، وكان هذا الوجود المضطرب الغامض الذي تتناوبه التناقضات وتمثله امواجها وانواؤها العاتية ـ يشكل تهديداً دائماً للحياة الجديدة التي يسعى مردوخ لتنظيمها على وفق رؤيته الذكورية المختلفة . جريمتان اقترفهما جيل الابناء من شباب الآلهة وكلتاهما تشيران الى الصراع الابدي من أجل المكانة او المنزلة التي يمثلها العرش بين جيل الآباء والابناء ، وصراع الذكورة والأنوثة ( تيامات ـ ومردوخ ) . لقد ادرك ( مردوخ ) أخيراً الخطأ التكتيكي الذي وقع فيه ابوه ( إيا ) عندما أهمل ( تيامات ) وابقاها تستمتع بالسلطة بعد قتل ( آبسو ) ولبثت تشكل بؤرة الخطر الانثوي القابلة للانفجار في اية لحظة قادمة وعرف أنها ستكون سبباً دائماً لفقدان الأمان نظراً للطبيعة الهادرة غير المنضبطة لمياه الغمر الملحة ..

وبقتله ( تيامات ) وتمزيقه جسدها وتفريق اعضائها يعزز مردوخ سلطته ، لكنه فقد شيئاً أساسياً من شخصيته ، فمقابل العرش والسلطة لابدّ أن يتنازل عن جوانب عدّة من شخصيته ومنها ولاء البنوّه والرحمة والحنان والمحبة .

لقد اثار كاتب الاسطورة ، وهو بالضرورة رجلٌ بابلي ، قضيتين اساسيتين .

الاولى : اتهام للام تيامات بمحاولة تدمير الابناء
الثانية : خوف الابناء من بقائها حية مما قد ينتج الهة جدد تنجبهم من زوجها الثاني كنكو وتنحصر السلطة في ابنائه وهو مالك ( لوح المصائر ) ..

ولأجل أن يسوغوا القتل الثاني ـ فقد اضفت الاسطورة على الام صفات بشعة وذميمة فجعلوها تشبه التنين وبأنها تخلق المسوخ والثعابين للقضاء على النظام في حياتهم ..

وتتطابق فكرة كاتب الملحمة ذات وجهة النظر الذكورية ـ مع فكرة وجود اناث متوحشات ياكلهم لحم البشر او يبتلعن الرجال في حين كانت هذه الام هي الاولى التي عارضت فكرة القتل والتزمت جانب الحياة بالدفاع عنهم ..

من جهة أخرى اراد كاتب الاسطورة القول بأن الام الأُولى التي تهب الحياة (ي ذاتها التي تحكم بالموت كونها تخلق المسوخ والوحوش لتحارب جيش الابناء .

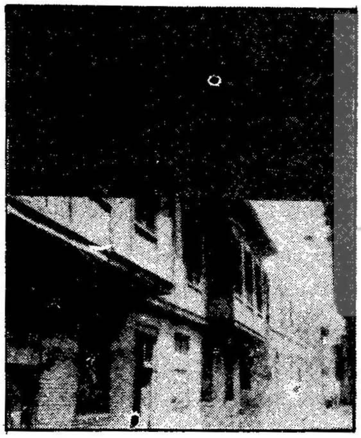
وكان لخوف الابناء مبرراته أمام هياج المحيط المائي المظلم الذي تمثله ( تيامات ) هذا المحيط القادر على ابتلاع كل شيء ، لذلك توجب على مردوخ تمزيق جسدها الى أشلاء واخترع فراغاً يمتد بين شقي جسدها يمثل العدم وانهى كل احتمال وامكانية لعودتها للحياة بأن ملأ جوفها بالتراب فلا تبتلع احداً بعد نلك ..

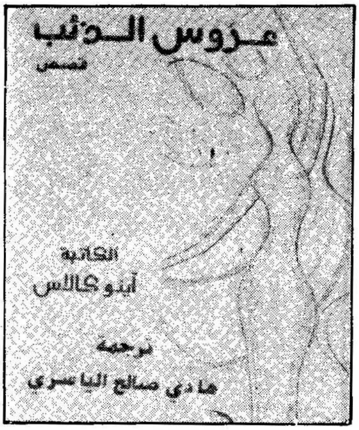
وتذكر الاسطورة أن الابناء والاخوة والآباء احتفلوا وطربوا وابتهجوا عندما مزق مردوخ جسد الام وقطع شرايينها وارسل دمها في ريح الشمال التي نثرته في الاماكن المجهولة .

وتشير هذه الملاحظة برأيي الى أن الجميع كانوا قد اشتركوا في جريمة ذبح الأُم التي تمثل لهم السلطة الازلية المهيمنة المهددة لهم بعدم تكامل رجولتهم فقتل الام برغبة جماعية يؤدي بالنتيجة الى تحرر الابناء وبالتالي الى تكامل شخصياتهم كما يمثل هذا القتل نفي الحضور الانوثي المخيف لهم والذي كان شاهداً على الجريمة الاولى ( قتل الاب ) . مثلما يمثل انتهاء مرحلة السيادة الامومية التي طالت وتبدد سلطاتها ثم التحول المنطقي الى عصر الهيمنة الابوية ..

وبدء مرحلة الحكم المردوخي الذكوري الابوي تقوم على فكرة ارساء نظام كوني واضح قائم على حسابات وقوانين محددة وخلاله خرجت البشرية من مرحلة التماهي البدائي ـ السحري مع الطبيعة الذي كان يميز الثقافة الامومية المندغمة في الطبيعة الى مرحلة النظام المطبق عن طريق العنف والرهبة للسلطة الذكورية لآلهة بابل التي طوعت الطبيعة والانوثة معاً .

وتقول الاسطورة ذاتها : إن مردوخ بعد أن أتم خلق الكون ، خلق المكانة السماوية للآلهة العظام ، وهكذا تحولت السلطة من احضان الأرض والماء والهياج والانواء والسكون والغموض ( الطبيعة الامومية ) الى الاعالي اللامرئية ، الى السماوات ، تحولت السلطة من الاعماق الى الاعالي ولم يعد بوسع أحد النيل منها او تدميرها او سلبها . خلاصة ما أريد قوله هنا : إن شخصية ( ثيامات ) الاسطورية باعتبارها الام الاولى في ( قصيدة الخليقة البابلية ) هي التي اوجدت البشر باتحادها مع ( آبسو ) ثم انجبا الآلهة الشباب وخلال ازمنة لم تحددها القصيدة تطور






وتبدل مفهوم الآلهة الجديدة والشابة عن السلطة ، وهم الذين ارتكبوا اول جريمة لقتل الأب ( آبسو ) امام انظار الام الكبرى ( تيامات ) التي دافعت عنهم وعن وجودهم واستمرارهم في الزمن ، لكن بقاءها حية بعد مقتل زوجها ( آبسو ) جعلها حاضرة في ذاكرة هؤلاء الاحفاد القتلة ، وكان وجودها القلق تارة والساكن تارة أخرى يثير مخاوفهم على مصيرهم وسلطاتهم الجديدة لأنها الشاهد الوحيد والمتضررة الثكلى بقتل الأب ( آبسو ) ، ففكروا باجراء نفي لوجودها لابدّ من إزاحة هذه الانثى عن ذاكرتهم وزمنهم ، ليستتب نظام حياتهم ، إذن سيقوم مردوخ بهذا الاجراء الدموي وسوف يمزق جسدها اشلاءً ليمهد لظهور جغرافيا العالم الحقيقي من اشلاء الام الاسطورية ، هكذا تشير القصيدة الملحمية الى ظهور الجبال ونهري دجلة والفرات والتلال والينابيع والغيوم والثلج والمطر والضباب ، من اعضاء جسد هذه المرأة التي ضحى بها مجمع الآلهة البابلي لترسيخ نظام مستديم للكون ولاخفاء آثار جريمتهم الدموية بقتل الشاهدة والأم وتغيير مسار الاحداث والمصير البشري عن طريق نفي وإنكار وإقصاء الانثى الاولى . وبوصول ( مردوخ ) الى السلطة انتهى على ما يبدو عصر الالهات الامهات رغم استمرار (عشتار ) في ألوهيتها وبدأ عصر الذكورة والقوة الذي سيميز اواخر العصر البابلي والعصر الآشوري ..

وظل البابليون يقدمون ( قصيدة الخليقة البابلية ) ويتلون الواحها ويمثلون أحداثها كل عام في بداية السنة الجديدة التي تقع بين اواخر آذار واوائل نيسان تاكيداً لانتصار قيم الرجولة والسيادة الذكورية على الكون وتمجيداً لمردوخ الذي منح البشري عالماً حقيقياً متجدداً من اشلاء أمه ( تيامات ) .



**المصادر :**

١ ـ دراسة ( الغرب والخوف من المرأة ) مجلة دراسات عربية ديسمبر ١٩٨٢ ـ جان ديلومو ـ

٢ ـ المعتقدات الدينية في حضارة وادي الرافدين تاليف رينيه لابات وترجمة د . وليد الجادر والاب البير أبونا ـ ١٩٨٨ وزارة التعليم العالي والبحث العلمي .

٣ ـ معجم الاساطير ـ تاليف لطفي الخوري الجزء الثاني ١٩٩٠ دار الشؤون الثقافية العامة

٤ ـ مغامرة العقل الاولى ـ فراس السواح ـ ١٩٨٥

٥ ـ علم النص ـ جوليا كريستيفا ـ ترجمة فريد الزاهي ١٩٩١ دار توبقال .

قصة قصيرة

# ميثولوجيا الاذرع

## عباس لطيف

حتى هذه اللحظة المحنطة في تقويم قلقكَ الشخصي لم تجد سبيلاً ينأى بك عن الانرع الملتفة حول دائرة وجودك .. فالانرع عالم مكتظ من التصالب تتكون منها زوايا متفاوتة الاشكال : قائمة وحادة ومستقيمة ومنفرجة : والانرع من حيث الأداء تتباين وتختلف ، بل إنها ، في حقيقة الأمر ، تتمرس المهن ، فانرع تمتهن المصافحة ، وأخرى تضغط على الاشياء ، وأخرى تفترش الارض ، وعند حلول المساء تخرج من قوقعتها الجبسية لتجمع ما استقطرته من المارة الذين احتقنت في دواخلهم أحكام التعود وفي المجسات الخفية تتحسس منحنيات التصرف اليومي للأنرع ، ومنذ زمن لا ندري مداه اكتشفت أنها تمتلك لغة خاصة تعبر بها حركياً ويوظفها الممثلون كشيء اساسي في لون تمثيلي يعرف بـ( البانتومايم ) .

لكل نراع في الكون طقس يميزه عن الاخر ، فهناك أناس يبكون على أنرع غيرهم وآخرون تقتلص أنرعهم غضباً واحتداداً .. أما في المطارات ومحطات القطار فإنها تتحول الى كائنات لطيفة تلوح بالوداع أو تحضن المناكب وينام بعض الاطفال على أنرع آبائهم وأمهاتهم ، والذراع تؤدي كل الوظائف التي تملأ عليها دون اختيار أو تدخل منها ولكنها - وعلى الرغم من هذا التجاهل المتعمد - تستميت في أداء ما يوكل إليها وبسرعة إنفعالية قياسية ..

لا تبحر كثيراً في متون التوهم ، فذراعك اليسرى قد تخثرت منذ زمن مغروس بين أنياب ذاكرتك فامتهنت يومها حرفة التنقيب والتحسس والاستكشاف في عالم متناسل وممتد ومكتظ بالانرع دون وسطاء وأدلاء .. في التشخيص البديهي تنفرط الدهشة فتتخثر الذراع اليسرى - تختزل وجع القلب المسمر باتجاه العطب الختامي فهي تقع في القوس الذي يجمع الاعضاء التي تقع على يسار الجسم والقلب .

الانرع ، أيها المتخثر ، ليست سوى كائنات لدنة تتكون من لحم وعظم ولفائف سرية من الاعصاب تنبيء عن نياتها ومشاعرها الدفينة بسرعة تفوق سرعة الضوء ، بل إن الاستبصارات الاخيرة دلت على وجود الاحلام في حياة الأنرع .

وأنت تدرك المدى الاحترازي الذي يثيره تحول كهذا .. فالحقائق كما ترى - أو في الاقل ما يتعلق بعالم الانرع - حقائق نسبية لم يكتب الثبات لكثير مما تم التوصل إليه ، لذا فهي عرضة للنسخ والتنقيح والتبديل .. ففي المرة الفائتة شهدت برفقة مجموعة من الذراعيين التجربة نفذت امام اعينكم التي مفادها : إن الأنرع تكوينات متغيرة تتلوى وتتقلص وتتصدى تقفز في الهواء وتستلقي وهي - إذاً - غير مرتبطة بوظيفة ثانية .

ويبدو أن تخثر نراعك اليسرى بدأ ينهش في نباهتك فلم تعد تهتم بالكشوفات الجديدة التي توصل إليها الذراعيون بوصفهم جيلاً من أجيال البحث والتنقيب بالصيغ والقياسات الحديثة التي جمعت بقايا الأنرع المطمورة في الكهوف والمعاقل وأطلال القصور الدراسة والقلاع التاريخية وحواف الأنهار ، وتوصلت الى نتائج خطيرة وجديدة حفظت في أدراج وملفات خاصة ، ومن المؤمل أن يزاح عنها ستار السرية لتكون مادة للموسوعة الذراعية التي ستصدر منتصف القرن القادم .

واذا ما تشابكت حولك الأنرع وسدت عليك منافذ الابصار والتنفس واللمس ، فهذا من جراء قانون الفزارة المتسارع وليس مدهشاً ان تنتصب الأنرع فوق دماغك لتحيل أحلامك الى كوابيس كالحة .. فلا داعي لهذا القلق الهستيري فستشهد الساعات الأخيرة الزاحفة عليك كالانرع الاخطبوطية لحظة استبعادك عن مدار البحث والتنقيب الذراعي .. ووحدك تتحمل ثقل الاسى وأنت تتحسس نراعك اليمنى وقد تخثرت هي الأخرى ، ووحدم ستسير مشبعاً نفسك بذراعين متخثرتين . □

**قصة مترجمة**

# حالة تجمد

## تأليف : فارتكس تيفيكليان

### ترجمة : محمد الجبوري



* فارتكيس تيفيكليان : كاتب قصص وروائي أرمني معاصر يوصف بأنه من أبرز كتاب المدرسة الواقعية في أوربا لفترة ما بعد الحرب . يشير النقاد الى انع دائم الحرص على ان يخضع قلمه لقاعدته هو التي تقول : « لا تكتب إلّا عما تعرفه عن يقين او ما كنت شاهد عيان عليه » ولعل هذا هو ما جعل غالبية أعماله غنية بالمعلومات والتفاصيل المقنعة .

وقصته القصيرة هذه ( حالة تجمد ) نشرها في احدى المجلات الادبية العام ١٩٦٩ في « يريفان » عاصمة جمهورية ارمينيا ، وأعادت نشرها العام ١٩٧٩ مجلة « سوفييت ليتريتشر » المعروفة التي كانت تصدر في موسكو باللغة الانكليزية عن اتحاد الكتاب المركزي آنذاك .

تعرض القصة موقفاً حياتيا خاصاً تجري وقائعه خلال اثنتي عشر ساعة فقط في يوم من شتاء العام ١٩٤٢ اثناء الحرب العالمية الثانية ، وبأسلوب يتميز بالبساطة والتشويق والظرف ، ولا يخلو من أيماءات انتقادية هي انعكاس لنظرته الواقعية في الكتابة .

في غرفة مدير المصنع جلس اربعة رجال يتبادلون ملاحظات ووجهات نظر موجزة . كانوا جميعاً يرتدون معاطفهم الثقيلة . خلف المكتب الخشبي الضخم جلس المدير « فاسيلي الكسيفيتش نوفو سهيلوف » ... رجل مسن بقوام بدين ژوجه متعب وخصلة كثيفة من شعر رمادي عند صدغه . كان يعتمر قلنسوة مصنوعة من جلد أيِّل ذات حواش للأذن ويرتدي سترة شتوية بياقة فرو قندس .

هناك رئيس المهندسين « نيكولايفتش ناخودكين » ، وقد جلس في كرسي جلدي بذراعين عند جبهة المكتب الامامية . كانت رجلاه الطويلتان المحشورتان في جزمة لباد بيضاءممتدتين باستقامة فوق الارضية ، وبمواجهته قرب النافذة جلس « اناتولي ايموفيتش سيرجيف » معاون المدير للشؤون العامة . رجل طويل القامة له عينان غائرتان ووجه شاحب متقشف ( الملاك المعتمد ) . هناك ايضاً « كوزما بيتروفيتش كورزينكين » مسؤول شعبة التجهيزات والمؤن . وهذا الاخير ، وبتأثير نزلة برد حادة كان لا ينفك عن شد معطفه القصير المصنوع من جلد خروف بقوة حول جسمه ، ويزيد من احكام ربط لفافه الصوفي حول عنقه . ويطلق





بين الحين والآخر سعالًا حاداً باعثاً معه ، في كل مرة ، بنظرة شعور بالألم الى مديره وكأنه يريد أن يقول : « انا غير مؤهل لتقديم المساعدة ، انها نزلة برد هذه ! » وإذ كان يقبع تحت قلنسوة فرو غريبة الشكل ويودع جسمه داخل جزمة واسعة مصنوعة من جلد عجل ، فإن احداً لم يُبدِ اي اهتمام بذلك البتة .

النهار الشتوي القصير على وشك ان يرسم ملامح نهايته . وحمرة الغروب تنثر طلاءها الشفاف عليهم ، وأسوأ صقيع في شتاء العام ١٩٤٢ آخذ بالاشتداد والقسوة مودعاً المزيد المزيد من تفاصيل مخططات وهمية على الشبابيك .

بين وقت وآخر ثابر نيكولاي نيكولايفتش على ترك كرسيه ذي الذراعين والتوجه مباشرة الى النافذة ليلقي عبرها نظرة على مجموعة المداخن العالية المتجمدة ، ثم يعود ادراجه متكدراً ويستقر في مقعده من جديد .

ـ أهنالك دخان ؟

سأل المدير بقلق .

ـ القليل منه بالكاد

كذلك جاء رد نيكولاي نيكولايفتش . وداهمت كورزينكن نوبة اخرى من السعال الحاد .

ـ كوزما ، من المستحسن ان تذهب الى البيت ( أبلغه نوفو سهيلوف ) والا سيتوجب عليك ان تلازم الفراش فترة طويلة

ـ انها ساعة الزحام في الترام ... وعلى اية حال ، ما الذي يفترض بي ان افعله في شقة غير مدفأة ؟ ( وصنع بيده علامة دالة على الاحباط واضاف بعد برهة قصيرة ) :

ـ ثم كيف لي ان اتركك في مثل هذا الوضع ؟ لا يمكنني فعل ذلك ، ورنَّ جرس الهاتف الداخلي . رفع المدير السماعة وسأل بصوت خفيف مكتئب :

ـ أجل شارابوف ، اي شيء عن الحالة ؟

كان على دراية كافية بأبعاد الحالة قبل ان يشرع الوقّاد بايضاحها .

ـ عن الحالة ؟ ! الى العدم هي الحالة ! أعطني فحماً ايها الرفيق المدير ، اعطني شيئاً من الخث(*) اعطني حطباً . لقد رميت بآخر اطار في الفرن ، واذا لم احصل على مزيد من اي شيء لأحرقه فإن النار ستاكل نفسها وتنطفيء عما قريب ( في الغرفة الساكنة كانت كلماته تسمع بوضوح ) نحن لا يمكن ان ندع النار تنطفيء ، اتفهم ؟ لا يمكن ابداً ! الانابيب ستنفجر والمنظومة

ستتلقى ضربة قاضية ، وبالتالي سنجمد المصنع حتى شهر نيسان ... انالجنود في الجبهة ينتظرون ملابس مدفئة ، هلا فكرت بذلك ؟

ـ بل قد فعلت ... وها انا ذا افكره ذلك طوال الوقت ، ولكن لا يبدو انني بقادر على رؤية اي طريق للخروج من المعضلة .

ـ أيستحسن ان امضي الى جوف الفرن انا نفسي ؟

ـ لا بأس بها من فكرة ، ولكنني اخشى الا تساعد كثيراً ... يستحسن ان تفتش في اكوامالمحروقات عن بعض قطع فحم لم يحترق كلية ، يجب ان نصمد بأي ثمن .

أعاد نوفو سهيلوف سماعة الهاتف الى مكانها على الرغم من ان شارابوف كان ما يزال يتحدث .

ـ يبدو ، حقيقة ، ان لا شيء هناك لنفعله .

قال ذلك نيكولايفتش .

ـ فقط لو انقذونا بحمولة شاحنة من الفحم من منطقة موسكو ، لاستطعنا ان نتحمل مدة اطول .

ثم اومضت نظرة كالحلم من عيني نوفو سيهلوف .

ـ من غير المحتمل ان تاتي قبل الصباح ، فرجال السكك الحديد ملزمون بقانون ألا يؤدوا في المساء عملًا بالامكان انجازه في الصباح .. هكذا اكثر اماناً ( بهذا اشار كوزما بيتروفتش ) ولكن تعال هنا لنمعن النظر ... كيف نجلب الفحم الى المصنع وخزانات الوقود في شاحنتينا كليتهما فارغة على الاخر . ولا قطرة نفط ؟

ـ فقط لو اتيح لنا الحصول على الفحم ، إذن ، لحملناه بأنفسنا .

وأطرق نوفو سهيلوف يفكر للحظات ، ثم ، وبدافع من اليأس . زول الارقام الخاصة بهاتف رئيس محطة الشحن .

استمر الخط مشغولًا مدة طويلة قبل ان يصله صوت بعيد متعب ليعلن .

ـ هالو !

ـ ايها العزيز ( سايتن ) ... هذا نوفو سهيلوف يكلمك .

اسمع ، هل ستدع مصنعنا يتعرض للانجماد ؟ انت في الواقع تستطيع ان تفعل اي شيء فقط اذا ما رغبت في ذلك ...

اقرضنا حمولة شاحنة كبيرة من الفحم وسنردها لك في صباح الغد تماماً . أعطيك مني كلمة شرف ... اننا نعيش حالة عوز شديد للغاية ، ولكن يجب ان نجد مخرجاً .. ذلك هو احساس الروح . اذن عليك ان تمدنا بالفحم . اربعون طناً ، فقط ، ولن انسى صنيعك هذا ابداً ! قل لي على اي خط سكك سيتم الشحن لكي نرتب استعداداتنا لتفريغ الحمولة ... ليس لدينا نفط ولا شاحنات ولا شيء البتة .

اعاد نوفو سهيلوف السماعة حيث كانت وتنهد بارتباك :

ـ كوزما ، لقد حصلنا على الفحم وسوف يشحن على الخط رقم سبعة ، فدعنا نرى ما الذي علينا فعله كي نلتقطه .

ـ القول اسهل دائماً من الفعل ، لا احد بامكانه مساعدتنا في جلب الفحم الى هنا .

جرس الهاتف يرن مرة اخرى . انه « اكسينوف » رئيس العمال المناوب من ورشة الحياكة ينقل تقريراً يفيد بأن درجة الحرارة في غرف العمال تدنت الى ما تحت الصفر ، وان الزيت في هلب التروس قد تكثف وتماسك ، والأنوال اخذت تعض وتنهش في لفات الاطواق .

ـ هنالك حالة صقيع رهيبة في الخارج ، ولكن تماسك مع قلبك يا اكسينوف ... ستدفأ عما قريب . في غضون ذلك اوقف المحركات وادع الى توقف قصير لوجبة اكل خفيفة ، واخبر العمال بانه سيكون ثمة اجتماع قصير أديره انا بنفسي ... هل ادركتيني ؟ هيا انطلق اذن .

شعر نوفو سهيلوف بشحنة من الطاقة . لقد وجد الفحم بعد هذا كله ، فمالت ملامحه الى الانشراح وأبدت تحولات جذرية .. تجاعيد وجهه غدت اكثر نعومة وعيناه اوفر اشراقاً . استدار نحو معاونة وقال :

ـ اناتولي اكيموفيتش ، اريدك ان تحيط العمال علماً بما يجري . علينا ان نحمل الفحم بأنفسنا ، وأحسب ان كل فرد منهم سيعطي موافقته على ذلك ... ولسوف ننقل منه قدر ما نستطيع . ان الجوهر في سعينا هذا هو ان لا ندع المصنع يتجمد ، وبعدها قد تستدير الامور باتجاه اخر .. هيا جهزنا بعدد جيد من عربات اليد والسلال والمساحي .

وعندئذ فقط تجهم وجه معاون المدير وغادر الغرفة على مضض ...

وفي غضون عشرين دقيقة اجتازت بوابات المصنع ثلاث عربات يد تتبعها درزينة من النساء العاملات ، وبأيدهن ما لايحصى من السلال والى جانبهن حشد من العمال وهم يحملون المساحي .

لقد شيد قوام هذا الموكب غير الاعتيادي مسؤول النقل « نوفيكوف » الذي يعرف طريقه جيداً الى محطة الشحن .

عاد المدير ادراجه الى مكتبه وغاص متعباً في كرسيه العريض واعلن بدوره ان يحدد عنوان احد :

ـ أناس رائعون حقاً ... تلقوا الرسالة في الحال وأبدى جميع من في ورش العمل استعدادهم للذهاب . ولكن ليس باستطاعتك ، بالطبع ، ان تغرف البحر كله بملعقة شاي .

انت لا تستطيع ان تجلب ما يكفي من الفحم من اجل ثلاثة مراجل ضخمة بواسطة عربات يد وسلال صغيرة مصنوعة من الأماليد .

ـ سيكون امراً رائعاً اذا ما تمكنا من ان نقي انظمة التشغيل

من التجمد ونثبت حتى الصباح .

على هذا النحو قاطعه ناخودكين .

ـ لاتتوفر فرصة اكيدة للثبات . فمنع التجوال سيبدأ قريباً ، ودوريات الخفراء لن تسمح للعمال باجتياز الطرق بدون تصاريح مرور ليلية ... يجب ان نفكر بطريقة لا تجلب الريبة ( واشعل نوفو سهيلوف غليونه واخذ نفساً من الدخان ) انا اعرف ما الذي علينا ان نفعله ... يا أناتولي أكيموفتش ، توجه الى الجسر وانتظر هناك حتى مقدم طلائع قوة الحماية المواكبة للشاحنات العسكرية التي تأتي للتصليح ... اوقفها وتحدث الى قائد الفريق ، اخبره بأننا نعيش في مأزق حاد ... اطلب منهم ان يجلبوا اربعين طناً من الفحم الى مصنعنا . فإن ابدوا عدم موافقتهم التمس منهم ان يقودوا مركباتهم الى هنا بالضبط ويقرضونا بعض النفط . انهم لا يحتاجون الى بترول كثير ، ذلك ان معمل التصليح على وشك ان يغلق ابوابه .. عد السواق بنصف لتر من الفودكا لكل رأس ووجبة طعام ساخنة . وذلك امر سأتولاه بنفسي . اننا بمجرد ان يصبح لدينا ( نفط ) نستطيع ان ننجز المهمة بشاحنتينا الاثنتين .. وباختصار دع ملعونياتك تعمل بأقصاها ، ولكن ضع نصب عينيك بأن تعود اما بالفحم او « النفط » .

ـ انا ارفض ان اقوم بشيء كهذا

قال سيرجييف باكتئاب واستدار مبتعداً نحو النافذة .

ـ اتسمح وتوضح لنا لماذا ؟

وضاقت عينا نوفو سهيلوف واصطبغ وجهه بلون ارجواني ...

لأنه من المستحيل حمل شاحنات الجيش على نقل فحم من محطة الشحن ، واخذ نفط منها يعد جريمة .

كذلك جاء الرد .

ـ او تعتقد بأن تجميد مصنع ووضعه خارج الخدمة لثلاثة او اربعة اشهر لا يعد جريمة ؟

ولفترة راح نوفو سهيلوف ، في مسعى منه للسيطرة على نفسه ، يذرع الغرفة جيئة وذهاباً ، ثم قصد المكتب وسكب رماد غليونه في منفضة السجائر .

ـ انت فعلًا شخص بيروقراطي حقيقي يا سيرجييف ... هكذا انت دائماً ( قال هذا بدون ان ينظر الى معاونه ) وإنني لأعجب لم توجب عليّ ان اتحمل ذلك كل هذه الفترة الطويلة . لقد كنت على الدوام على دراية كافية بما هو متوقع منك !

وإستوطن صمت غير مألوف في الغرفة .

إن نيكولايفتش وكورزينكين على معرفة تامة بأن مديرهما سريع الغضب ، ولذا توقعا ان ينفجر في اية لحظة ، بيد انه بقي هادئاً متماسك الاعصاب .

ـ نيكولاي نيكولايفتش « قال بهدوء يخاطب رئيس المهندسين » انت وانا لسنا على هذا النحو من التشبث بالقوانين ، وعليه دعنا نتوجه سوية الى الجسر ونجرب حظنا .

كانت ليلة غاب فيها القمر ، لكنها ليست عديمة الضياء تماماً . بدا الصقيع حينها أكثر قسوة والريح الثاقبة آخذة بالشدة ، وعلى مرأى كان يشاهد بخار يتصاعد من فجوات الجليد الذي يغطي نهر موسكوفا .

من فوق الجسر بامكان المرء ان يشاهد ايضاً افق المدينة المنحني مع البيوت ومجاميع المداخن ومحطة الطاقة . لم يكن هناك ثمة مصباح ليرى ، وكانت المدينة الفسيحة تبدو وقد غاصت في سبات عميق . ولتدفئة جسميهما لجأا الى التنزه صعوداً ونزولًا ، وضرب جوانبهما بأيديهما بين الحين والآخر .

ـ لا يبدو محتملًا اننا سنرى اية شاحنة .

قال نيكولاي نيكولايفتش اذ عاد يستأنف قفزاته :

ـ هكذا الامر دائماً ، تجد خط السير في كل حين وقد ازدحم بشاحنات لا نهاية لها على طول هذا الجسر ، ولكن لاننا بحاجة اليها الآن فلا وجود لشاحنة مفردة واحدة .

وألقى نوفو سهيلوف نظرة على وجه المهندس فألفاه قد تلون بصبغة زرقاء من البرد .

ـ أأنت بردان جداً ؟

ـ بعض الشيء .

ـ كنت سأسأل من كورزينكين ان يأتي لوحده معي ، ولكن هذا الشيطان المسكين مصاب بنزلة برد مما حملني على ان اصرف النظر عنه ... ولكن ما رأيك بسيرجييف ؟ لقد اثبت بانه مجرد دودة ! وبالطبع اجتهد لينسج عذراً ... يقول بأنه مخالف للقانون أخذ « نفط » من القوات العسكرية . ولكن ماذا عنا نحن ؟ ألسنا نعمل للمجهود الحربي ايضاً ؟

ان هيئة كلا الرجلين الغريبة ، احدهما بسترة شتوية فاخرة والآخر بمعطف شبه عسكري مصنوع من نسيج على درجة عالية من الجودة ويحتذي جزمة لباد ابيض وقلنسوة فرو بحواشي اذن مدلاة للأسفل ، قد جذبت على نحو سريع إنتباه الحرس العسكري .

باتجاهما قدم ببطء ضابط يضع على ذراعه شريطاً احمر ، وبرفقته اثنين من الجنود . القى التحية وسأل :

ـ من انتما ، ولماذا تتخلفان هنا ؟

وقص عليه نوفو سهيلوف باختصار ما يواجهه مصنعهم من مأزق خطير .

ـ ونحن هنا ننتظر قافلة الشاحنات وهي في طريقها الى المعمل للتصليح ، ونأمل ان يتفهم السواق كيف تمضي الاشياء بيأس مع مصنعنا ويوافقوا على نقل بعض الفحم من محطة الشحن من اجلنا .

ثم فك ازرار سترته واخرج من جيب جانبي بطاقة الهوية

الشخصية وتصريح المرور الليلي واراهمل للضابط .

ـ كل شيء مضبوط ( قال هذا الاخير ) ولكن لا تنسى بأن منع التجوال سيحل موعده عما قريب .. ان لم تسرعوا فلن يسمح للشاحنات بالتوجه الى مصنعكم .

ـ نحن بحاجة الى مساعدتك ، فلا يمكننا ترك المصنع يتوقف عن العمل .

لم يرد الضابط بشيء غير انه ابتسم وانسحب بعيداً ، بالبطء نفسه الذي قدم به متبوعاً بالجنديين .

وبقي الرجلان لوحدهما على الجسر ، كل تسرح به افكاره كان ناخوذكين يفكر كيف انهما هنا يحسان بقسوة البرد مع انهما يرتديان كل هذه الملابس الثقيلة ، ويأخذه العجب اذ يتساءل كيف اذن هي الحالة مع الجنود في الخنادق الجليدية وتحت وابل نيران العدو ؟

اما نوفو سهيلوف فقد حدّث نفسه عن ذلك الضابط الذي تبادل معه الكلام وابدى قناعته بأنه شخص طيب ومن المحتمل ان يسمح للشاحنات بشق طريقها نحو المصنع حتى لو كان الوقت متأخراً .. فقط لو جاءت الشاحنات ، اذن لاصبح كل شيء على ما يرام . وهكذا كان نوفو سهيلوف يشعر بالثقة من انه قادر على اقناع السواق .

وأخيراً ،. وزبعد طول انتظار جاءت الشاحنات ... قافلة متكاملة ذات حمولات تصل الى ثلاثة اطنان قدمت تزحف ببطء على الجسر بمصابيح امامية معتمة .

بدا قلب نوفو سهيلوف وكأنه يريد ان يشرع في سباق حين غدت الشاحنات على مرمى البصر . رامياً بكل التحذيرات الى الريح قفز المدير راكضاً وسط الجسر ورفع يده اليمنى بتوتر ، فأسرع سائق الشاحنة في المقدمة الى الضغط على الكوابح تاركاً العجلات تنزلق بارتجاج لتتوقف على بعد متر واحد تماماً من نوفو سهيلوف ، وفي الحال اطل عسكري برتية رقيب برأسه وصرخ :

ـ هل انت مجنون ام ماذا ، تقذف بنفسك امام الشاحنة هكذا ؟

ـ جئنا نلتمس منكم خدمة عظيمة .

قال نوفو سهيلوف بنبرة مداهنة .

ـ الفظها بلا فضفضة كلام .

قال الرقيب بنفاذ صبر :

ـ انا مدير مصنع قريب من هنا ، وهذا رئيس المهندسين فيه ( وأعطى نوفو سهيلوف إنحناءة برأسه باتجاه نيكولاي نيكولافيتش ) نحن هنا بانتظاركم منذ ما يزيد على الساعة ، ولا بد ان تعلم بأن مصنعنا قد يتوقف عن العمل في اية لحظة لأنن الوقود لدينا يشارف على النفاذ ... لقد حصلنا على فحم ، ولكنه في محطة الشحن وليس بحوزتنا واسطة نقل لجلبه الى المصنع ، انه على مبعدة ثلاثة كيلو مترات فقط .. وثمة شيء سنقدمه للسواق .

ـ الواقع لا ادري ماذا اقول ... ان الوقت متأخر ونحن قاصدون معمل التصليح الرقيب بين وجهتي نظر ) فاذا ما اغلقوا المعمل يتوجب علينا عندئذ ان نقضي الليل في العراء ، ثم ان السواق متعبون ... لقد قطعنا اليوم نحو اربعمائة كيلو متر .

ـ معمل التصليح في الجوار وانا على معرفة جيدة بالمدير وسأهاتفه ولسوف يدعكم تدخلون في اي وقت من النهار او الليل .. هيا حدث السواق بالامر وأخبرهم بأننا نعمل ايضاً من اجل الجبهة ، وسنقدم لهم وجبةطعام ساخنة . في الحقيقة لم نحصل مؤخراً على اية كمية من الخبز ، ولكن مع ذلك بامكاننا ان نجهز ما يكفي من الفودكا لكل سائق ليدفيء نفسه بعد الرحلة .

ـ وجبة الطعام لا صلة لها بالموقف ... قلت بأن هناك فودكا ؟

( همس متسائلًا بصوت خفيض ) ولكن ما تطلبون عمله ليس قانونياً ، وربما نتعرض بشأنه للمساءلة .

وبدا الرقيب صلباً وعنيداً في اللحظة التي ادركهم فيها الضابط الذي سبق ان تفحص اوراق نوفو سهيلوف .

ـ وها هو الرفيق الضابط بامكانه ان يعزز ما ذهبت اليه من ان هذا ليس قانونياً .. فنحن لا نملك الحق بنقل حمولات بدون ترخيص رسمي ...

قال الرقيب هذا ملتمساً الاحاطة بأفكار الضابط وتأييده .

ـ انها في الواقع حالة خاصة جداً ( افاد الضابط ) وعلينا ان نقدم يد المساعدة للمصنع ... هم يعملون من اجل القضية ذاتها كما نحن .

ـ حسناً اذا كان المصنع معرضاً لخطر الانجماد فسنرى ما يمكننا عمله . وعلى الفور اندفع الرقيب بحركة سريعة على طول طابور الشاحنات يفتح كل باب ويتحدث الى السواق . ولما اقفل راجعاً سأل نوفو سهيلوف :

ـ كم طناً من الفحم بحاجة الى نقله ايها الرفيق المدير ؟

ـ اربعون ( رد نوفو سهيلوف بدون ابطاء ) انها رحلة واحدة ، وسوف نساعد في عملية التحميل فهذا يوفر بعض الوقت .

ـ حسناً ، سنقدم على المخاطرة ... سننقل فحمك . هيا اصعد الى جانبي لتدلني على الطريق .

واندفع الرقيب باتجاه شاحنته . وقبل ان يتبعه استدار نوفو سهيلوف نحو نيكولاي نيكويفتش وهمس في اذنه :

ـ توجه حالًا الى المصنع وبسرعة ... جد رئيس قسم التجهيزات والمؤن وكبير مسؤولي المطبخ وأخبرهما بأن يباشرا فوراً باعداد طعام لعشرين شخصاً ، وارسل لنا عمالًا مع

مساحيهم بالقدر الذي تستطيع الى محطة الشحن .

عند محطة الشحن شاهدوا عمال المصنع وقد انهمكوا يعبئون الفحم في السلال .

ـ اوقفوا هذا الآن ! ( هتف نوفو سهيلوف بصوت عال وهو يقفز من الشاحنة ) من الافضل ان تساعدوا في تحميل الشاحنات ، ذلك اكثر نفعاً .

وقبل ان ينتهوا من تحميل اول شاحنة وصل ما يزيد على عشرين من نساء المصنع العاملات مع مجموعة من مناسبة من المجارف . وإذ مضى نوفو سهيلوف يشرف على تحميل شاحنتين معاً عند كل جانب من كومة الفحم الضخمة ، فان الامور مضت على نحو سريع بلا تلكؤ . وخلال فترة وجيزة حملت جميع الشاحنات الخمس عشر ذوات الاطنان الثلاثة ، وبدأت القافلة على الفور رحلتها الى المصنع . وفي حين انشغلت مجاميع العمال بعملية التفريغ قرب عنبر المرجل الرئيس ، دعا نوفو سهيلوف الرقيب والسواق الى الاغتسال والتوجه الى المطعم لتناول وجبة عشاء خفيفة كان العشاء ، في الواقع ، متواضعاً جداً كما تقول القائمة :

شوربة ملفوف ، وهريسة بطاطس الموسم المطبوخة بزيت حبوب القطن .

السواق الى جانبهم اخرجوا من حقائب ادواتهم الشخصية بعض علب الطعام القصديرية وشيئاً من الخبز وراحوا ياكلون بشهية لا نظير لها ، بحيث جاء تأثيرها سريعاً على معدة المدير فشعر بغتة بجوع شديد وأصيب بدوار ، لم يشأ ان يترك المشهد يسيطر عليه فطلب ، على عجل ، نجدته بشيء من البطاطا ليتهما بنفسه .

ولما شارف العشاء على الانتهاء انسل مسؤول المخازن « إيفان فاسيليفتش » الذي يناديه الجميع « الخال فانيا » الى غرفة جانبية ، انه رجل متقدم في السن بشاربين كثيفين هاطلين كالستارة . وما هي الا لحظات حتى عاد يحمل بين يديه سلة ثقيلة وخطا بها ، بصورة توحي بأهمية بألغة الرفعة ، وضع الخال فانيا السلة على الارضية ، وعلى مهل ـ وربما على مضض وبروح من المعارضة ـ ابرز ست عشرة قنينة فودكا وركنها الى المائدة .

ـ هذه لكم ايها الرفاق ! لقد قدمتم لنا خدمة عظيمة ( قال نوفو سهيلوف يخاطب السواق ) ونأمل بأنكم سوف تستمتعون بشربة مسرة .

تبادل السواق النظرات ، فيما نهض الرقيب واعرب عن شكره للمدير وراح يناوله بيده قنينة فأُخرى لكل سائق ، في الوقت الذي حشر فيه قنينته الخاصة في جيب سرواله .

ثم مضى المدير ، المضيف المؤدب ، الى الخارج ليودعم . شغل السواق محركاتهم فاندفعت الشاحنات تجري على عجلاتها ، منتظمة في رتل طويل .

هتف رئيس المهندسين يسأل بقلق :

فاسيلي الكسيفيتش ، هل نبدأ بتشغيل الورشة حالًا ؟

ـ فكرة جيدة ، ولكني سأمر اولًا على عنبر المرجل لأرى كيف خلصوا مع الفحم وبعدها سأقرر .

كان هناك دفء ودخان في عنبر المرجل . لقد فرغ الرجال للتو حمولة عربة امام موقع الفرن ، وها هو الوقاد شارابوف يرسم بيده علامة النصر حالما رأى نوفو سهيلوف .

ـ طيب ياشارابوف ما الذي تراه .. أنستأنف تشغيل الورش ؟

سأل المدير وهو يدنو من الوقاد .

ـ طبعاً ، لم نحرق فحماً للا شيء ؟ العمل يجب ان يمضي قدماً .

ـ حسناً اذن ، ولكن ضع جانباً من خمسة الى سبعة اطنان من الفحم للطوارىء .

ـ ألا سنحصل على المزيد من الفحم ؟

سأل الوقاد وقد ادركه الارتباك .

ـ آمل ذلك ، ولكنك لا تستطيع ابداًان تعد هذه الايام .

وعندما صعد باتجاه مكتبه صدم نوفو سهيلوف بوجود امين المخزن العجوز في الرواق .

ـ ماذا تصنع هنا ايها الخال فانيا ؟

ـ جئتك بقائمة البضائع المستخرجة لتوقعها ؟

وناوله الاوراق

ـ الا يمكنك ان تنتظر حتى الصباح ؟

ـ كلا ياسيدي ( إنبرى الخال فانيا بلهجة عسكرية ) افترض اننا تعرضنا الى مداهمة تفتيش مفاجئة ، اما كانوا سيفترضون بأنني قد شربت جميع قناني الفودكا بنفسي او قايضتها بالخبز ؟

ـ ومن ذا الذي يرتاب في انك قد تفعل شيئاً كهذا ؟

ـ ليس بمقدورك ان تعرف ذلك ابداً .. انني يجب ان ابقي دفاتري مستقيمة . وبالمناسبة ، هل اخذت تواقيع الجنود على ايصالات الاستلام يا فاسيلس الكسيفيتش ؟

ـ لا بّد انك فقدت عقلك ! اية ايصالات ؟

ـ اذن ، حرر ايصالًا جامعاً ان كنت تريد ان تحمي نفسك من صداع رأس لا يرحم .

سبق لي ان عانيت من حالات صداع عديدة ، كهذا الذي تصفه يا خال فانيا ، فهل يفضي واحد زيادة الى فرق كبير ؟

ووقع نوفو سهيلوف قائمة البضائع المستخرجة وأعادها ثانية الى امين المخزن ، ثم شق طريقه الى مكتب رئيس المهندسين .

ـ اصدر أمراً الى الورش لتبدأ العمل حالًا ... هناك ما يكفي

من الفحم لإدامة عمل وجبتي مناوبة .

كذلك قال وهو يقف عند عتبة الباب .

ـ الوقادون بدأوا التشغيل بالفعل بدون ان ينتظروا الاوامر .

ـ ولم فعلوا ذلك ؟

ـ على اية حال ، هم رأوا اكواماً من الفحم امامهم في العنابر ففرحوا بها وانشرحوا ، وحالما نما الدفء في الورش شغلوا المحركات . انت كنت ستفعل الشيء ذاته لو كنت مكانهم .

ـ هم فعلوا الصواب بعينيه ، ولكنها زلة في قوام الضبط والنظام اسوة بسواها ( وجلس نوفو سهيلوف الى مكتب ناخوذكين وأشعل غليونه ثم نهض في الحال ) لقد حظينا بضربة حظ اليوم ، ضربة حظ فريدة .. كل الناس اظهروا استعدادهم لتقديم العون ، . وهكذا جرت الامور ، اذن ... انا ماض الان لأرى كيف يسير العمل في الورش بعد التوقف .

واذا هو يهبط على سلالم الجناح الرئيس للمبنى اصيب المدير المبتسم بالصمم بسبب هدير الانوال الصاخب . ان هذا الهدير المألوف لديه في اعادة قد غمره لحظتئذ بنشوة خاصة ... دخل الورشة الاولى واستقر واقفاً بمواجهة الحائط . كانت المكائن تدور بانسيابية ولطف وبمعدل مائة وعشرين دورة في الدقيقة ، والعمال ما إنفكوا ينقلون خطاهم بين المماشي لاصلاح ما قد تعرض للقطع من خيوط على الفور ، بغية إستئناف عملية النسيج بلا إبطاء .

« هذا ما يجب ان يكون » هكذا استقر تفكير نوفو سهيلوف اذ استقرت خطواته على الطريق الى ورشة الصبغ والصقل النهائي ، حيث كانت تنبعث منها رائحة حامض الخليك والاصباغ الكيمياوية . في الاجواء المحصورة انتشر بخار كثيف نظير التبدل المفاجيء في درجة الحرارة ، ومن السقف واصلت قطرات ماء كبيرة تهطل بلا انقطاع كما لو انها كانت تمطر .

في عمق العنبر الفسيح تنتصب مكائن الغسل متبوعة بمغاطس الصبغ التي بدت الآن مغطاة بالبخار تماماً . والى جوارها آلات النبذ الطاردة ومكابس العصر واخر الجميع تأتي مكائن التجفيف النهائي ومد البضاعة باستقامة ـ

توجه نوفو سهيلوف الى رئيس قسم الصبغ « فيديوكن » وسأله :

ـ هل وجدت كمية كبيرة من المواد قد نبذت خلال فترة التوقف .

ـ ليست بالكثيرة . ولحسن الحظ اننا حالياً نصبغ كل شيء هنا باللون الاسود لصالح البحرية . هناك ثمانية او ربما عشرة امتار في كل قطعة خرجت بظلال داكنة ... هذا كل شيء . فإذا ما بدت مختلفة عن باقي الكمية المطلوبة فان اولئك النابذين سوف يقصوها ويدخلونها ضمن وجبة الدرجة الثانية .

وهنا قدمت عاملة مسنة وقالت بصوت متعب :

متى سنحصل على الجزم المطاطية يا ترى ، ايها الرفيق المدير ؟

ـ ساخبرك بصريح العبارة ايفدوكيا ميتروفانوفا ، ان هذا لن يحدث قريباً . فهم لا يعطوننا جزماً مطاطية لأن احداً ما لابد ان يكون على درجة عظيمة من الحاجة اليها اكثر منا .

ـ هذا صحيح تماماً ، انهم بحاجة اليها هناك اكثر من اي مكان اخر ( وتنهدت المرأة ) ربما باستطاعتك ان تزودنا بنعالات خشبية ، فكما ترى هنا الرطوبة عالية جداً والجلد يكاد ينسلخ عن اقدامنا .

ـ لعمري هذه فكرة وجيهة ! جزم فوق نعالات خشبية عالية !

احسنت يا ايفدوكيا ميتروفانوفا ... اقتراح وجيه جداً ، ولكن الا تصبح الجزم ثقيلة جداً ؟

ـ بالطبع ، ستكون ثقيلة بعض الشيء ولكنها ستبقى افضل من لا شيء ... نحنيجب ان نتجنب امراض البرد بطريقة ما ...

ثم استدارت ومضت بعيداً متجهمة الوجه .

شعر نوفو سهيلوف فجأة بالتعب وبأوجاع تستوطن عموم جسمه . وبدلًا من ان تنتهي به خطواته الى مكتبه اقلته صوب الخارج ... لقد قرر ان يتوجه الى البيت لينال قسطاً من الراحة انه يقطن في الجوار .

وفي الطريق قابل الحراس بقيادة ذلك الضابط . وبحركة الية تلقائية دس نوفو سهيلوف يده جيبه باحثاً عن اوراقه : لا تزعج نفسك ( وحياه الضابط ) ألا تعرفني ؟

ـ بلى ، اعرفك بالطبع ... انت من ساعدتنا في اقناع الرقيب .

ـ بالضبط ، وآمل الا يكون مصنعك قد تعرض للانجماد .

ـ لقد انجزنا المهمة في الوقت المناسب ، حتى اننا رتبنا الاوضاع وأستأنفنا العمل ... إنظر ، ها هو ذاك الدخان يتصاعد .

وأشار نوفو سهيلوف بيده الى مجموعةالمداخن العالية التي كان يتصاعد منها دخان'ابيض . القى التحية على الضابط وأسرع قاصداً بيته .

وعندما انعطف الى داخل شارعه توقف على نحو مفاجيء وخيط من افكار متعبة راح يلتف داخل رأسه . كانت السماء حينها قد اكتسيت بلون وردي شاحباً ... اذن هو الفجر قد حل للتو . وأطرق يفكر للحظة ، ثم هز رأسه وإستدار عائداً الى من حيث اتى .

ـ لماذا عدت ايها الرفيق المدير ؟

كذلك سأله الضابط .

ـ وجبة المناوبة الصباحية على وشك ان تستأنف العمل ، وعلى ان اكون هناك لأقابل العمال .

ومنح نوفو سهيلوف خطواته سرعة اكثر .

شعر

# قصائد من ((ايام طبرق))

• ياسين طه حافظ

## صَبيَّة

صبيَّةٌ طلعَتْ توّاً من الورده
هل يعرفُها الشارعُ
والشبّاك المفتوح
والمرأة التي حطّتْ عليها نظرتُها
مثلَ كنز ؟

●

هل كل هؤلاء الرجال
لهم أمنياتٌ مُرْجَأة
فاضطربوا إذْ رأوها ؟

●

ولكن لماذا أنا أرتجف
وأغلقَ الزنبقُ طريقي ؟
يابُسْــتانيّةُ تتدرّبُ في الفردوس
تعرفين « بدور » في بستان « صادق » ؟
كم حلو هذا السكوت
العالمُ ارتبكَ من قُبْجِه
أمام ابتســامتك الوادعة
ذات الضوء الفجري ..

آه اشتهي أن أنام في ظل صباك
مثل حارس مُتعْبَ .
كم تتعطشُ روحي لرحيق خاص
لِسحْرٍ شافٍ
ووجهٍ تحبُّ من أجله الدنيا ..

●

لطبرق أسرارُها .

## التلُّ قرب البحر

هذا التلُّ ينامُ صامتاً
وقد قطع الكلامُ مع البحر .
فالبحر يتحدث عن مكاسبه والتجاره
وقوافل من زمنٍ تنقل دم الأرض الأسود
للأقاصي
والتل يلتفُّ بعباءةٍ من العصور الاولى
محتفظاً بحصاه وليراته .

●

وسحبَ غيمةً رصاصيه
واطفأ الشمعة الوحيدةَ الباقية .

●

نزلتُ من سفحه
حول رأسي أسرابُ رصاص لم يَقتُلْ
ورسائل لم تُرْسَل
ووجوهٌ يانعةٌ يبِسَتْ على التلّ
والطريق
بينما غادَرَتِ السنونُ والمراكب .



## ما فائدةُ الزنبقة ؟

في « طبرق » ، تذكرتُ البساتين
وكان فمي مُكَمَّماً بحجرٍ من سحابة أمس
ورأسي على تينة نهرالشيخ ،
على غبارها القديم
يطلبُ في صمتها رحمةً ماضيه .

●

رأيتُ صبياً يخطف بدشداشة
مخطَطةٍ بمسبحَاتٍ زُرْق
يلتمع وينطفيء بين النارنج والعُلّيق .
ما استطعت أمدُّ يدي
لعنقود الصيف الماضي ،
صوتٌ آخر
غيّبَ وجهي .
حين استيقظتُ
كنتُ أرى ولا أستطيع الكلام .
ما فائدةُ الزنبقه ؟

## الشيخ في الكوخ

هَرَمٌ من قشّ وقصَبْ
يسكنهُ
عاشقٌ شاخ .

●

حين جلست على سفحه
رحت أبحث في بقايا الحروب القديمه
والصيحات التي التمعَتْ كالخناجر
وانطفأتْ في البحر ،
وتلمَّسْتُ في ترابه الذكريات والحنّاء
والرسائل التي احترقَتْ من حزنٍ أو ضَجَر .
ملَّ من تطلّعي
فمدَّ يداً غائمةً من نحاس .

تنزلق عنه الشمس قبل الغروب
لتترك رجلاً تائهاً ،
لتترك النخلة واقفةً قرب كوخه
وهو قد فقد الذاكرة .

●

شَبَحٌ يحمل حفنةً قشٍ ابيض
يتحرّكُ لا الى جهةٍ ،
يبحث عن نفسه
يداه فارغتان
وعيناه لا تتّفقان على حاجةٍ واحده .

●

قال لِفراشهِ المنزوع من أزمِنَةٍ
لا ألفةَ بين ألوانها .
أرى « هنا رجلاً يشبهني
ينام . مصباحُهُ انكسرَ في رأسه .
وضِفْدَعة
تقفزُ على وجههِ العتيق .. »

# عصفور طبرق

شهراً من صفيح
أدور بوجهي فوق هذه
الهضبة الكتوم
لا تُظهر لي من عالمها
غير الحجارة والفراغ .

●

شهراً ، لا في الصباح ولا في المساء
رأيتُ طائراً .
انتبهتُ :
اني لم أرَ في هذا العالم طيراً
حين خطوتُ الخطوة الثانيه
مرَّ فوق رأسي شيءٌ صغير أسود
بحجم إجّاصةٍ وبسرعة طلقه .
انه عصفور يا إلهي .
ماضٍ باتجاه البحر .
لكنْ لماذا هو منطلق حتى بلا
رفّةِ جناح ؟
آهٍ ، فهمت :
المسافة بين شجرةٍ وأخرى
كالمسافة بين فردوس وفردوس
لا يحتمل فراغَها طير !

●

انا لم أفهم من قبل هذا
فسقطتُ بين نقطتين للحياه .

# صياد سمك

هذا اللسانُ الحجريّ المرقّط
الذي امتد من وهج الصحراء للبحر ،
أسمَتْهُ قبيلةُ مهاجرةُ مرّتْ
« طبرق العطشان للبحر » .

●

وقف على حافةٍ منه « حميدو »
طبرقيّ فارع
بلون النفط الخام
وبِحِدّةِ الخنجر ،
وقف على حافة اللسان الصخري
المرقّط ، وألقى بصنّارتهِ ،
يصطاد ، مثل كل يوم .

●

حميدو جريءٌ كرمح
صبور كانه غير موجود
وحميدو يتّقِدُ فجاةً ويسحبُ الخيط ،
وإذا فلَتَتْ السمكة ،
تكون يده قد التقطتْها !

●

هذا الاسبوعَ ، اصطاد عشر سمكات .

●

وحميدو اليوم اصطاد سمكة جيدة وكبيره
لكنه قطّبَ جبينَه
وانطفأ عند الساحل .
لا أدري بماذا فكّر حميدو
ربما انتبه
إلى أن الحلم الذي يتابعُه
ويتمكن من صيده
سرعان مايحمله ميتاً بين يديه !

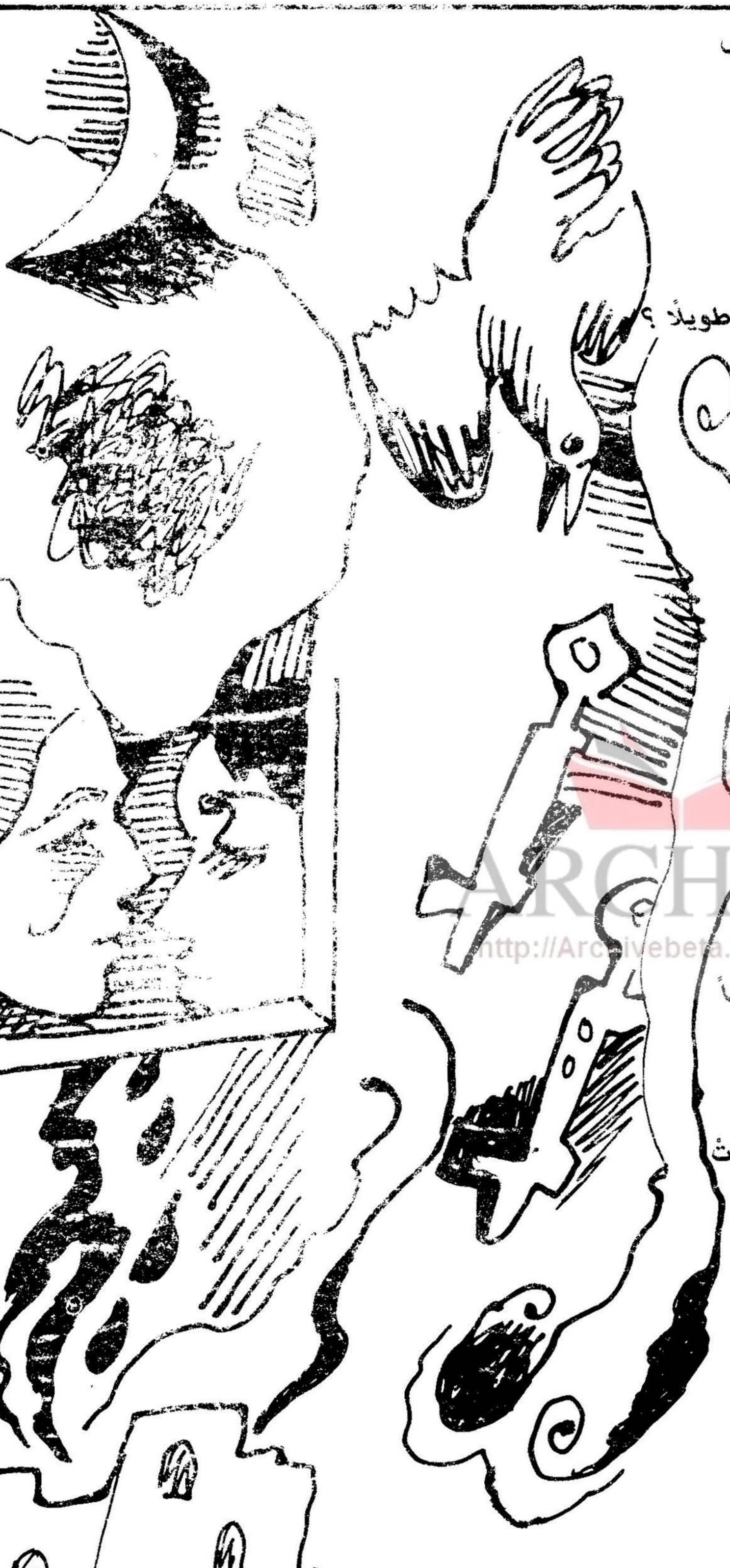
ليبيا ـ طبرق ١٩٩٧

شعر

# قريني وفرائسنا الوهمية

▪ علي الطائي

ينتظرُ مَنْ
النَسرُ المتهدّلُ الخدّينِ ، المتنصّتُ الثقيلُ الرابض على كَتفي ؟
أراكَ تَحتلُ المِرآةَ مُحدِّقاً بي مُرتاباً
وأنا ألقطُ من شاربيَّ الشَعَراتِ البيضَ الخاوية
الليلُ الثعلب
الليلُ ذو المفاتيح الذَهب
بأسراره التي خَبزناها أينما حَلَلْنا فيه
لَمعَتُهُ هي نفسُها
في عينيكَ وفي عينيَّ لمّا تزلْ
خضراءَ ، زرقاءَ ، سوداءَ ، صفراءَ ، قزحية
حمراء ياقوتيّة ...
يتلألأ فيها شِراعاً مُندفعاً
نهارُ البراري الطويلُ الحكيمُ اللّاهي بالتائهين
وهو من أغراكَ بفرائسِهِ الوهميةِ كالمقامِرْ
كما أغراني النهارُ الجافُّ والمُمطِرُ في المُدنْ
بكلامٍ مُغطّى بكلامْ ،
وكلامٌ كاطباقِ البَهْلوانِ الراقصةِ على رؤوسِ عِصيِّ الخيزران
بِلدنةٍ بيضاء تصعدُ سُلماً بثيابٍ قصيرةٍ في فُندقٍ بَهيّ
لا تُعطيك ولا تأخذُ منكَ
وأخرى تكشفُ عن ورودها وحيدةً
مُنحنية تُطلُّ من شُرفةٍ في حَيٍّ مُترف
لا تُعطيها ولا تُعطيك
وكذلك بنقود لا تَسُدُّ ثَمَنَ بدلةٍ عادية



فقضَيتُ أعواماً أُفتشُ عن مُرادٍ لا اتناوله باليُمنى
لأعطيَه غير مُكترث باليُسرى
فكم استنجدتُ وتصبرتُ وكم ابتهلت وبكَيتُ
مُشتتاً في أمكنة تعددَتْ أبوابُها
فاضعْتُ سبيلَ العودةِ الى نفسي

●●●●

وكثيراً سألتني .. هل يُطلُ
ومن أيّ الجهاتِ سَيُطلُ الكوكبُ الذي انتظرناهُ طويلاً ؟
فلقد تشابهت علينا الكفُّ وراحتُها
وما عادت الاثمارُ تُفصِحُ عن جنسها لِلّسان
والمقبلُ ما عاد مُختلِفاً عن المغادر

●●●●

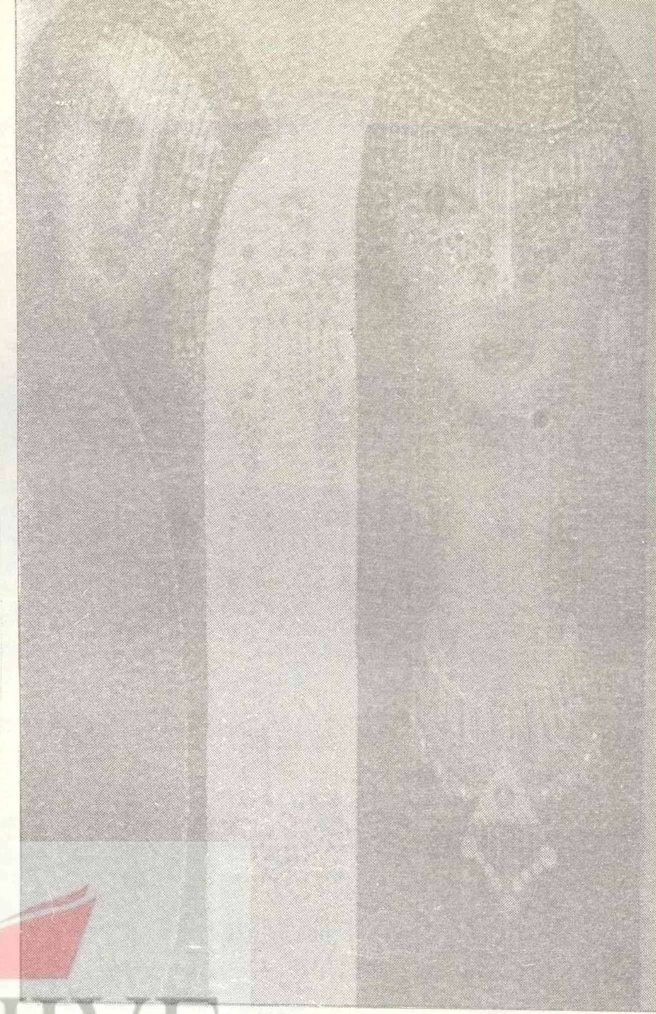
والفصولُ بقيت أربعة
وتمضي الأربعة ...
وبحقائبها الخالية المركونة في الذكريات
نظلُ مشغولين كبائعي السِّلع المُستهلكة
ولم يطرُق الباب أحد ، ولم يغادرنا أحد
فلا أحدَ سواكَ وسِوايَ حلَّ جديداً في الصورةْ
مُتبَسّمَيْن رغماً عنّا
مُلَوِّحَين لِلاأحَدْ

●●●●

ضيقةً كانتْ مِساحةُ الصورةِ التي جَمعتْنا
ولكنَّهُ كان واسعاً وعميقاً المدى الذي طردَنا
فالتقَيْنا فيها
تماماً كما نحنُ في هذه اللحظاتِ في المرآةِ معاً
أهذهِ جروحُ والتَّأمتْ أم انها بوادرُ عافيةْ
ملامِحُنا الخَشِنَةُ التي نتَلمُسُها بريبةْ ؟
وحشيةً كانت السّاحةْ
موحشة ومهجورةً كأرضِ معركةٍ انتهتْ قَبلَ سَنواتْ
نعمْ ، وكان الشّوطُ وحشياً أيضاً
تشابهتْ فيه القُبلةُ والطَّعنَةْ
وبِقَدْرِ ما كان الليلُ لا يتّسِعُ لهروبِنا
كان النهارُ اكثرَ ضيقاً
وظلَّ تساؤلي الشاكي ويظلُّ مُلِحّاً
لِمَ لَمْ نتدارك النهاية المعروفةْ ؟
وأنتَ تعلم : كان يُمكِنُنا في اللّحظات الاخيرة
أن نقفزَ خارجَ الفِخاخْ
فكيفَ تشابهتْ أمامنا الجهاتْ
فالتقَيْنا في صورةٍ باهتةٍ ضيِّقةٍ
لا تُثِيرُ اهتمامَ أحدٍ سِوانا ؟

# الرسامة رؤيا رؤوف في معرضها الجديد

## رؤى .. واحاسيس .. وتجارب





لو اردت ان اضع عنواناً شاملاً لاعمال المعرض الاخير للرسامة « رؤيا رؤوف » ، لاختزلته في ثلاث كلمات : « رؤى واحاسيس وتجارب » ، وان كان هذا « الاختزال » لا يشمل ما لكل كلمة من هذه الكلمات الثلاث من آفاق تنفتح عليها ، وتكوينات تؤلفها ، ودلالات تفرزها ، او ترشح عنها :

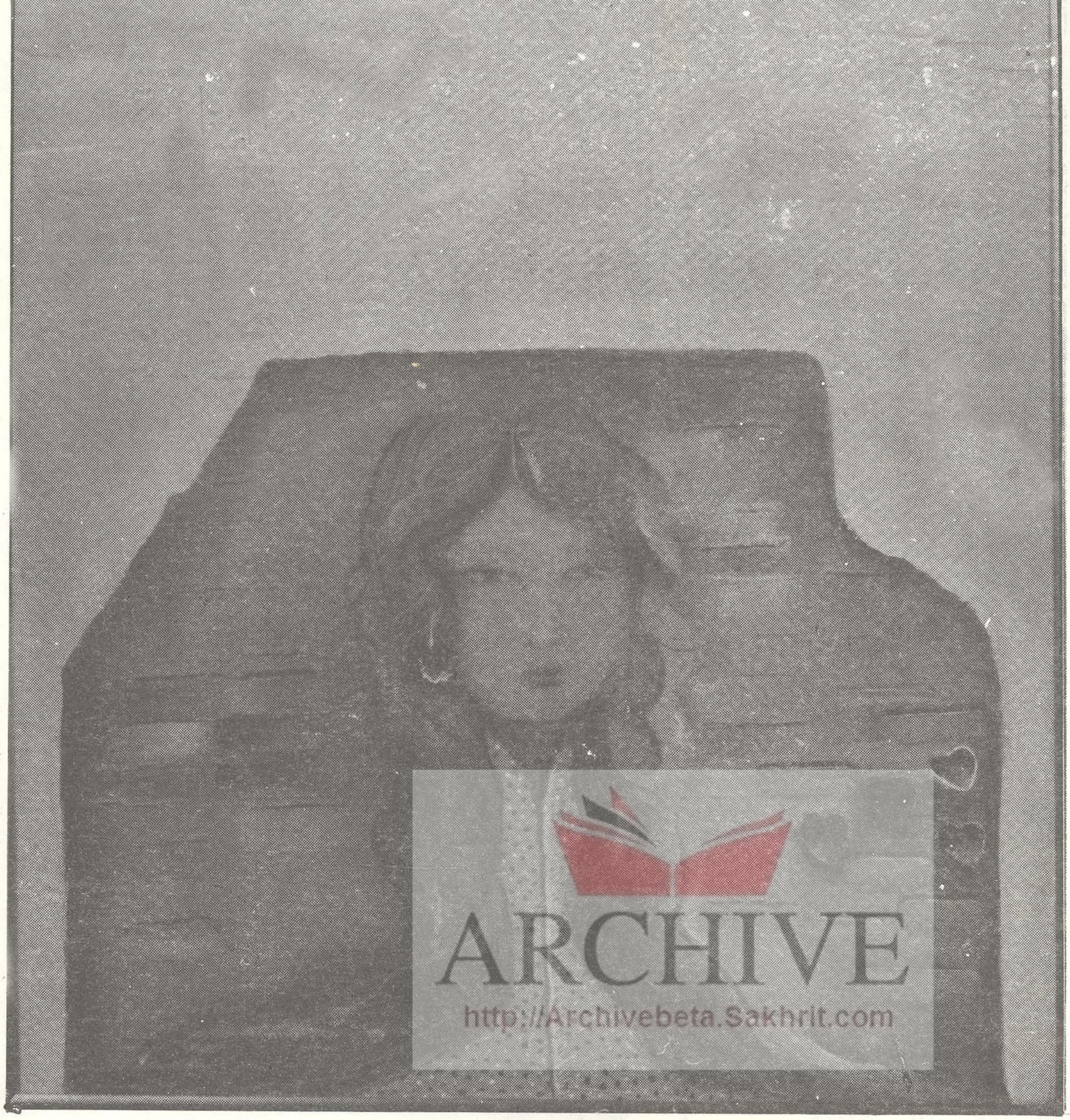
- فهي اعمال تتضمن من الرؤى ما ينفتح عنها عالم المرأة الداخلي بازاء / او في مواجهة الوجود الخارجي المحيط بها ، والذي يحاصرها احياناً ، او يلقي اليها بقيوده احياناً اخرى ...

- وهي اعمال تثير ضربين من الهواجس :

فهناك الهاجس التعبيري ، المتمثل في « تعبيرية » على شيء من الطرافة .. وهناك الهواجس الرؤيوية التي يخيل لمن يراها انها مرتبطة بالحلم مرة ، وبالكابوس اخرى . وبالواقع الذي تتمثل فير ثالثة - وان كانت في اي ارتباط من هذه الارتباطات جاءت لا تنفك او تنفصل عن الواقع ، ولا هي بعيدة باية مسافة عما للمرأة فيه من حياة واحاسيس ومعاناة .. فالفنانة هنا في اعمال معرضها هذا ، بقدر ما تستند الى رؤية فنية واضحة لوجود المرأة واقعاً ، فانها تجسد في لوحتها من وراء الشكل من مضمون وهو مضمون يتشكل من خلال « الرمز » الذي تمثله المرأة بذاتها حالة ووقفاً .

واذا كانت المرأة هي الرمز والوجود المهيمن على اعمال الفنانة .. فإنها من خلال هذا الفضاء الذي تفتحه ، لا تريد تقديم « تفسير » يخص « الرمز » او « الوجود » بقدر ما نجدها







تسعى الى ان تجسد طبيعة نظرة تنظرها الفنانة نفسها الى العالم الداخلي للمرأة والى ما يحيط بوجودها .. لتعالج هذا كله بوصفه « موضوعاً « يثير مزيد التأمل ، ويقدم فهماً ( لهذا العالم ذي الخصوصية البارزة ) نابضاً بالحركة الحية . ومن هنا جاءت « رمورها » رموزاً غير مغلقة .. وانما هي رموز نجدها ، في حالاتها جميعاً تشكل حالة حضورها مع الواقع / ومن خلاله .

قد تكون « الافكار » و « الحالات » هي الطاغية على اللوحة في هذا المعرض .. ولكن ، حتى في طغيانها هذا ، لا تطمس معالم حضورها الفني .. فهي تطور رؤيتها الفنية في « رسوم تشخيصية » مستخدمة التقنيات الممكنة ( او تلك التي في مكنتها هي ) في اشكال قد تبدو ، للمشاهد ، وكأنها تتكرر على نحو او اخر .. ولكنها ايضاً تتحول وعلى الرغم مما قد يبدو على المرأة ، في لوحة هذه الرسامة ، من سكون ، ودعة ، وقبول الواقع كما هو .. فإنها في واقعها والرموز التي تتفتح منها ، انسانة متحررة رافضة .. ولذلك فهي تشق « غلاف » ( او قشرة ) هذا الواقع كاشفة عن وجودها الذي تجد نفسها محاصرة في داخله لتخرج الى العالم بنظرة تعبر عن اكثر من حالة ، وتصدر عن غير موقف . وهي في هذا كله انما تعمل على توحيد رؤيتها للمرأة ( في عالمها الانساني ) بقيم فنية تميل فيها الى « التعبيرية » من جانب . ومحاولة « الترميز » من جانب آخر .. فهي هنا رسامة موضوعات انسانية تتخذ من الصور اكثرها تشخيصية . وهي في هذا المنحى / التوجه على ارتباط كلي بالواقع الذي تقبل عليه بروح انسانية تعبيرية مرهفة .

فهل نجد ، في هذا كله ، « ذاتية الطرح » للرؤية والموضوع معاً ؟ لعل تميز اعمال الفنانة في معرضها هذا . هي في « ذاتية نطرح » هذه اكثر منها في اية خاصية اخرى .

حوار

# امين معلوف :
# الكتابة بالفرنسية وفرت لي انتشارا كبيرا ومبيعات كتبي تجاوزت ٩٠٠ الف نسخة


▪ اجرى الحوار :
رمضان الرواشدة
- عمان -


امين معلوف ، روائي وكاتب عربي ، احتل موقعاً متقدماً خلال السنوات العشر الماضية ، حيث اصدر عدداً من الروايات لاقت رواجاً بين القراء الفرنسيين والعرب على حد سواء ، من اهمها « صخرة طانيوس » التي حصل معلوف بها على جائزة « غونكور » ارفع الجوائز الادبية الفرنسية .

يكتب بالفرنسية ، منذ غادر لبنان نهاية السبعينات هرباً من اجواء الحرب الاهلية الطاحنة واستقر في باريس ، وتتجاوز مبيعات كتبه النصف مليون نسخة ، يعمل متفرغاً ، بعدما كان يكتب يومياً في صحيفة « النهار » اللبنانية .

وجائزة « غونكور » رغم قيمتها المالية المتواضعة ( ٥٠ فرنكاً ) الا انها تعد من اهم الجوائز الادبية ، وجرى العرف ، ان تبيع الرواية الفائزة خلال الشهرين اللذين يليان اعلان الجائزة ، اكثر من ١٥٠ الف نسخة وتصل احياناً الى ٤٠٠ الف نسخة .

يعترف امين معلوف صاحب رواية « ليون الافريقي » الشهيرة ان كتابته بالفرنسية وفرت له انتشاراً كبيراً ، في حين لو كتب بالعربية فان افضل رواية له لن يزيد توزيعها عن الالفين او ثلاثة الاف نسخة في احسن الاحوال ، مشيراً الى ان ( الجائزة ) وفرت له امكانات مادية ، من عائدات بيع كتبه ، جعلته « يفرغ » كلياً لكتابة الاعمال الروائية التي يكتبها ضمن « طقوس العزلة » بعيداً عن الناس .

التقيته في مدينة دافوس الجبلية





السويسرية ، على هامش فعاليات منتدى « دافوس الاقتصادي » وقد شارك معلوف في اول ايام « المنتدى » بمحاضرة حول « الهوية » والتي جاءت بعد ما اصدر كتابه الاخير « الهويات القاتلة » الذي يتناول موضوع الهوية من عدة جوانب . وفي هذا الحوار ، الذي امتد لاكثر من ساعتين ، كثير من الآراء التي قد تعجب القراء وقد لا تعجبهم .

ونحن نثبت هنا الحوار نصاً كما هو ، لعل فيه فائدة ترجى او معرفة للكثيرين ، آخذين بالاعتبار اهمية كاتب كبير مثل امين معلوف .

*** نبدأ من مشاركتك في « منتدى دافوس » ، هل جاءت على خلفية موقعك الادبي وكتاباتك باللغة الفرنسية ، التي كان لها دور التعريف بك ؟ وقد تحدثت في محاضرتك عن « الهوية » ، وجاء ذلك بعد كتابك « الهويات القاتلة » ؟ فلماذا « دافوس » ولماذا تطرح قضية الهوية الان بالذات ؟**

- لماذا دافوس ؟ الحقيقة اني دعيت ربما لان عدداً من منظمي اللقاء قرأوا كتابي الاخير وهو يطرح بالفعل تساؤلات حول العولمة وتاثير العولمة على الهوية وعلى الثقافات التي تشعر بأنها قد تكون مهددة من جرّاء بروز ما يشبه الثقافة العالمية الواحدة . انا قليلًا ما اشارك في لقاءات من هذا النوع لانني منصرف ، اساساً ، لكتابة الرواية . ومع ان الكتاب الاخير لم يكن رواية ، وكان لحظة تفكير شخصي وتساؤلًا عما يجري حولنا من تقلبات نؤثر على حياتنا اليومية ، لكن مشاركتي في لقاء من هذا النوع تبقى شيئاً غير اعتيادي بالنسبة لحياتي الكتابية .

الهوية ، طبعاً ، مسالة تطرح حكماً حين يكون الانسان ولد وعاش في اطار ثقافة معينة ومجتمع معين ، ثم بسبب الظروف ، وبالنسبة لي كانت ظروف حرب لبنان قد حتّمت عليّ الانتقال الى باريس وعملت ، اولًا كصحفي ثم بدأت انسلخ كلياً ، لكتابة الروايات ، لابد ان يطرح الانسان تساؤلات على نفسه وينطلق من هذه التساؤلات ، الى تساؤلات تطرح على الاخرين .

صحيح ان وضعي « كاريكاتيري » الى حد ما بالنسبة للهوية ، لغتي الام غير اللغة التي اكتب بها ، وبلدي الام غير البلد الذي اعيش فيه .. ولكن نحن في عالم - كما اقول في كتابي الذي ذكرت - كلنا مهاجرون ، الى حد ما ، كل واحد منا انتقل من بلد الى بلد واحياناً ، ضمن البلد نفسه وبشكل عام . العالم كما كان حين بدأنا نتعرف عليه هو غير العالم الذي عليه اليوم ، وبالتالي علينا جميعاً ان نتعلم اساليب جديدة في التعامل مع الاخرين وان نتعلم قواعد عمل جديدة كل شيء يتغير وبسرعة وهذا ، في رأيي ، شيء تنفرد فيه المرحلة الحالية بالنسبة لمراحل سابقة ،

طبعاً دائماً هناك تغيير ودائماً هنالك شعور عميق عند الانسان بان العالم يتغير وبان الامور لم تعد كما يعرفها ، وهناك وتيرة تغيرت عرفنا اشياء خلال سنوات قليلة كانت تحصل على مدى اجيال . لم اكن اتصور ان اشاهد انهياراً كاملًا للاتحاد السوفياتي ، ولكن حدث مثل هذا الامر ، لم يكن مستحيلًا لكنه من الاحداث التي كان الواحد يتوقع ان تحدث على مدى اربعين سنة ، واذا بها تحدث خلال اشهر وفوجئنا بها جميعاً ، وكان حائطاً انهار ، وهو انهار فعلًا . كل يوم نكتشف اشياء جديدة لم نكن نعرفها ، ويتبدل نمط حياتي ، وبالتالي لابد ان نتساءل والتساؤل في رأيي ليس حصراً في مجتمعات معينة ، ولكنه موجود في كل المجتمعات : اين نحن اليوم ؟ والى اين نتجه ؟ وأية لغة سنتكلم غداً ، انا اعيش في فرنسا ، حالياً ، وهنالك تساؤل عميق واليم عند الفرنسيين حول مكانة لغتهم في العالم ؟

عندهم شعور بان لغتهم التي كانت من اللغات الاساسية ، وربما في مرحلة ما ، اللغة الاساسية ، تفقد كل يوم من اهميتها لصالح اللغة الانكليزية .

وكم من لغات العالم اقل نفوذاً وانتشاراً وهيبة على صعيد صورتها في العالم من اللغة الفرنسية فرنسا ، كذلك ، تشعر بأن اشياء اساسية في ثقافتها مهددة مثل المطبخ والاكل الفرنسي ، وهو من الاشياء الاساسية في الحضارة اليومية للفرنسيين .

رأينا في دافوس متظاهرين فرنسيين اتوا للاحتجاج على نمط الاكل الامريكي الذي ينتشر في العالم ، وهذا بالفعل تساؤل مشروع عند الناس ، واخذت فرنسا مثلًا ، ليس فقط لانني اعيش فيها ولكن لان فرنسا من الدول القليلة التي لها في العالم مكانة ، ولثقافتها ولغتها مكانة ، يحسدها عليها الكثيرون .

فماذا عن الاخرين ؟ جميع الاخرين ، اللغات الاخرى ، العربية مثلًا التي لعبت في الماضي دوراً هائلًا الى حد ان البيروني وهو الذي ولد في وسط اسيا ، كان يقول قبل الف سنة « لا اتصور ان يكتب المرء نصوصاً علمية بلغة غير العربية » ، لابد ان يتساءل الانسان اين لغتي ؟ اين حضارتي ؟ هل تتعرض للاضمحلال ، هل نسير نحن الى عالم فيه حضارة واحدة ، ويتحدث لغة واحدة مهيمنة وياكل بنفس الطريقة عند « ماكدونالد » وسواه ؟ وهل ان الاساليب الجديدة للاتصال ، الانترنت ، ستدفع العالم بهذا الاتجاه ؟ ام ان هنالك امكانات اخرى ؟ الا يمكن ، مثلًا ان يكون الانترنت ، اسلوباً او وسيلة لتعريف العالم على لغات وثقافات اخرى ، الاتصال بالعالم ، وقول اشياء يصعب ايصالها للعالم بدون وسائل مثل الانترنت ؟ لهذا توقفت قليلًا ، خلال سنة ، عن كتابة الروايات لاكتب هذا الشيء بالتحديد د وفي رأيي ان العولمة ليست فكرة معروضة للنقاش فقط ، وليست مشروعاً معروضاً للاستفتاء ، سواء كنا مع او ضد ، سواء كان جميع المجتمعين في دافوس ، من قادة الدول ، وقادة المؤسسات والشركات الكبرى ، والمفكرين ، اصدروا قراراً ضد العولمة ، فهذا لن يغير حرفاً واحداً في الامور لان ما يحدث هو ثمرة تطور تكنولوجي ، واجتماعي وذهني يحصل في العالم ولا يسيطر عليه احد .



هنالك بالفعل ، وجود اكثر وضوحاً لدول معينة لحضارات معينة لانها الاقوى في عالمنا اليوم ، لكن لا احد يسيطر على ما يحدث حالياً ، ليس بامكان احد ان يوقف التطور في عالم يزيد فيه الاتصال بين الناس والشعوب ، والتشابه بين مختلف الافكار والثقافات وبالتالي التساؤل هو ليس هل نحن مع او ضد العولمة !! التساؤل بالتحديد كيف نجعل العولمة تخدم تعدد الثقافات في العالم ، وكيف نجعل العولمة تخدم وحدة المصير للبشرية في اشياء اساسية كحقوق الانسان مثلًا والبيئة ، دون ان يؤدي ذلك الى ان نصبح جميعاً في قالب واحد . هنا التحدي الاكبر ، كيف نحول العولمة الى حركة ، بمعنى دورة ، ونتفادى جوانبها السلبية ونؤكد على فوائدها الايجابية ، ونشجع الناس على المشاركة بها ، ليس للمشاركة والانصياع لما يجري ولكن المشاركة الفعالة المنطلقة في الوقت نفسه من الاقتناع بان البشرية واحدة ، وان هناك قيماً اساسية يتشارك فيها البشر اجمعين ، وان هناك فروقات ثقافية وتعابير ثقافية مختلفة يجب ان تبقى لانها تغنى العالم ، وتعبر عن واقع عالمنا العديد الالوان .

*** الا ترى ان ما يحدث في العالم من سيطرة العولمة على تفكير الناس ، مثال واضح على ضعف سيادة الحكومات المركزية لصالح سيادة المنظمات الاهلية وقادة الرأي ، والتغلغل عبر الحدود المسامية للدولة دون رقابة ، حيث يجري نشر الوعي والثقافة ، وحتى نشر الرذيلة التي لا تعبا ، الان ، في عصر الانترنت ، بالرقابة والحدود ؟**

ـ في رأيي ان السلطة في العالم تتوزع ، قبل فترة كانت السلطة الاساسية على كل شبر من ارض العالم لدولة معينة ، الان ، لم تختف سلطات الدول ، لكن هناك اشياء اخرى ، اولًا ضمن الدول هنالك سلطة الحاكم وسلطة مؤسسات وسلطة المجتمع المدني ، وهناك ضرورة للتاكيد على التوازن بين الحفاظ على تماسك بلد ما وعلى استقراره وفي الوقت نفسه الحفاظ على حريات التعبير ، وكرامة كل انسان ، ايا كان انتماؤه ، في الوقت نفسه هناك تنافس بين سلطة أية دولة على ارضها والسلطات الاخرى مثل سلطات المقاطعات حيث تاخذ اهمية اكبر في بعض الدول ، وسلطات على اوسع في المثال الاوربي الموحد التي تتعاظم في مجالات كثيرة ، واحياناً تفرض نفسها على سلطات الدول ، وهنالك ما يسمى بسلطة دولية عالمية لا تزال في طور النشوء . وفي رأيي ان قواعدها ليست واضحة بعد ، ولابد ان تنظم ، ويجب ان نصل الى مرحلة يكون فيها ، فعلًا ، سلطة دولية واضحة المعالم ، تتعرف على اسس يفهمها الجميع وليس على اسس مصالح بلد ما او مجموعة من البلاد ، وانما على اسس مصالح دولية بالمعنى الشامل

للكلمة . لا شك اننا في عالم تتوزع فيه السلطة وستتوزع اكثر فهناك المؤسسات الدولية التي تلعب دوراً ليس قليلًا في سلطات الدول . هنالك وزن متعاظم لدور المنظمات غير الحكومية التي تنشأ ، احياناً ، بمبادرة افراد ، وتتزايد اهميتها . كل مغامرة فيها « مطبات » ، لا يمكن ان نقول لمئات الملايين ، عبروا عن افكاركم ، من دون ان تتوقع ان تكون بعض الافكار التي يعبر عنها افكاراً سلبية او هدامة .

*** هذه مسالة نسبية فما تراه هداماً قد يكون عند الاخرين غير ذلك ؟**

ـ صحيح ، ولكن هنالك حداً ادنى يمكن الاتفاق عليه مثل التجارة بالجنس والرقيق الابيض والاطفال ، لا شك ان هنالك ضرورة لضبط امور مثل هذا النوع بتعاون بين مختلف الدول وبشكل عام ، مغامرة الحرية هي مغامرة لا مفر منها .

*** لنعد الى كتابك « الهويات القاتلة » .. بعد سبع روايات جاء هذا الكتاب ، هل هو علامة فارقة في مسيرتك الادبية ؟ هل هو محاولة للتحول من كتابة الرواية الى طرح نفسك كمفكر ينظر في القضايا الدولية التي تشغل بال العالم الان ، وواحدة من الاسس التي تدعو لها العولمة مثل قضية « الهويات » ورأينا ان القوميات في الدول الكبيرة بدأت تبرز بشكل اكبر وتدعو للانشقاق ، رأينا ما حدث في يوغسلافيا والان في اندونيسيا ؟**

ـ اعتقد ان هناك ضغطاً على المجتمعات المكونة من قوميات مختلفة او مجموعات لغوية او دينية او عرقية مختلفة ، وهذا صحيح في العالم اجمع وان كان يأخذ اشكالًا مختلفة ، في رأيي ان هذه الامور ستبقى مطروحة لفترة طويلة وقد تكون بعد انتهاء مرحلة الصراعات الايديولوجية في العالم . لا شك ان الصراعات ذات الطابع المتعلق بالهويات هي الصراعات الاكثر اهمية في العالم ، ولا اجازف اذا قلت ان العقود المقبلة ستكون مليئة بهذه الصراعات . لذلك اعتقد ان كل انسان يعيش هذه المرحلة لابد ان يفكر في هذه الامور وان يعبر عن مشاعره ، همومه وتساؤلاته ، وهذا بالضبط ما فعلته في كتابي « الهويات القاتلة » . وللرد على سؤالك بالذات ليس هدفي على الاطلاق ان ابدأ مساراً جديداً احاول فيه ان العب دوراً فكرياً بالمعنى النضالي للكلمة ، هو تعبير شخصي عن مشاعري ينطلق الى حد بعيد من تجربتي ومشاهداتي ، ولكن لا زلت اعتقد ـ والامر محسوم بالنسبة الي . ان عملي الاساس سيكون في مجال الرواية ، ومن حين لاخر ، ربما مرة كل عشر سنوات ، ساكتب شيئاً مختلفاً لاعبر عن مشاعر وافكار معينة ، لكن لا شك على الاطلاق عندي بأن عمل الرواية هو العمل الاساس اذا ابتعدت عنه قليلًا فسيكون باتجاه عمل مسرحي او درامي مثلًا ، لانني كتبت شيئاً في هذا المجال العام الماضي ، ولكن بشكل عام ، اعتقد ان الادب يبقى هاجسي الاساس .

*** تثار الكثير من التساؤلات حول الجوائز ، سواء كانت محلية او عربية او عالمية ، هناك من رفضوا هذه الجوائز ، مثل ( سارتر ) الذي رفض جائزة « نوبل » ، وهناك من سعى لها ، ومن اخذ جوائز تقديرية لاسباب سياسية والمواقف من انظمة الدول التي منحتهم الجوائز . وقد اثير حول حصولك على جائزة « غونكور» الفرنسية عن روايتك « صخرة طانيوس » ، الكثير من الكلام ، منه ان الفرنسيين يريدون وجهاً عربياً ليتقربوا به الى العرب ويعيدوا الامجاد لثقافة « الفرانكفونية » ويبعثها لدى العرب ، فماذا تقول في ذلك ؟**

ـ هناك من يسعى للجوائز وهناك من يرفضها وانا لست من هؤلاء ولا اولئك ، فانا من الذين حين تقرر هيئة تحكيمية ان تمنحني جائزة معينة ، وحصل ذلك عدداً من المرات ، فانني اتسلم الجائزة واقول شكراً وانصرف لاواصل كتابة ما اكتبه . هذا موقفي ، لا انتظر شيئاً ، ولا ارفض شيئاً ولا ارى سبباً ، وحين يقرأ عدد من الناس كتاباتي ويهتمون بها ويقررون منحها جائزة ، لا ارى سبباً لاقول لا ، الا اذا كان عندي اعتراض معين على الذين يمنحون الجائزة او معنى الجائزة ، وهذا لم يكن الحال مع جائزة ( غونكور ) ، الحقيقة لم اسمع قبل اليوم ، هذه الانتقادات حول ( غونكور ) ، وفي رأيي ان الذين يمنحون هذه الجائزة لا يدخلون ابداً في حسابهم اموراً من هذا القبيل ، لا السياسة الفرنسية ولا الاستراتيجية الفرنسية ، وهم بعيدون كثيراً عن حسابات من هذا النوع واذا كانت هناك حسابات فهي بين دور النشر التي احياناً ، تتنافس ، وما حصل ان عدداً من النقاد قرأوا الرواية ، وهم عشرة كتاب يحكمون جائزة « غونكور » ، وقرروا منحها الجائزة . وانا متاكد ان اي حساب اخر لم يحصل ، وهل تبدل وضع الفرانكفونية ، لأن كاتباً لبنانياً حصل عليها ، ثم حصل عليها قبلي المغربي الطاهر بنجلون ، وكذلك كتاب من روسيا ورومانيا وعدة دول . ولا اعتقد ان هذا يؤثر في انتشار أية لغة ، فالامور اكبر منا بكثير .

*** هل هي « نظرية المؤامرة » التي تصوغ ذلك ؟**

ـ لا اعتقد ، فهناك دائماً افراد يحللون وهذا من حقهم وانا احياناً احلل الاشياء ، لوكانوا يعرفون ـ اي الاشخاص الذين يقترعون لجائزة غونكور ، لما قالوا اشياء من هذا النوع ؟

*** التفرغ للكتابة الروائية ، بالنسبة لك ، هل ساعدتك الجائزة مادياً في عملية التفرغ وهل التفرغ للكتابة الروائية بالذات مجد للعيش ؟**

ـ لا شك ان الجائزة ساعدتني ، وبشكل عام وجود قراء يهتمون بعدد من الروايات التي كتبتها ساعدني على الانصراف للكتابة . وليس هذا الانصراف ، دائماً ، ايجابياً ، فانا اعرف كتاباً ، عندهم نشاطات مختلفة في كثير من المجالات ، وبين لقاء واخر وسفرة واخرى يكتبون صفحات وينشرون كتاباً وربما نشروا اكثر مني بكثير ، لكني من الكتاب الذين يعملون

في جو الهدوء التام والانصراف التام وانا اعزل نفسي في امكنة نائية وابقى فيها اشهراً وسنوات اكتب ثم اعيد قراءة ما كتبت وابدل ، وليس هنالك صفحة واحدة لم اعد قراءتها ستين او ثمانين مرة ، وفي كل مرة اغير اشياء ، وحين انشر كتاباً ، في النهاية اعرفه ربما كله عن ظهر قلب ، وبالتالي انا من الكتاب الذين يحتاجون الى كثير من الانصراف والهدوء وليس عندي هم في الحياة الا الانصراف للكتابة ، وليس عندي طموحات سياسية او من اي نوع اخر ، ولو لم اكن قد انهيت رواية قبل اسابيع لما جئت الى لقاء دافوس .

*** هل هي رواية جديدة .. وما اسمها ؟**

ـ نعم هي ـ رواية جديدة ، والحقيقة ان الاسم لم يصبح بعد نهائياً وبالتالي افضل ان لا اذكره ، اقول ان الكتابة بالنسبة الي لها الاولوية في كل شيء .

*** روايتك « ليون الافريقي » ، اثارت اعجاب الكثيرين وفي نفس الوقت نشرت دراسات قالت انك اعدت كتابة قصة « حسن الوزان » دون ان تغير فيها كثيراً ، وان اعتمدت على مراجع تاريخية ، فقد ذكرت قصة الوزان وسردتها كما هي الى انك اعدت صياغة هذه القصة . والبعض لم يصنفها كعمل ابداعي وانما وجدها اقرب الى التاريخ ؟**

ـ لم اطلع على مثل هذه الدراسات ، لكن الاكيد انها خطأ ، انا اعتمدت على مراجع لكتابة رواية حسن الوزان لان هذا الانسان عاش بالفعل وسافر وكتب ، لكن لم اخذ اي نص من نصوصه .. هذه انواع من التجني هناك دائماً شعور بأن كل انسان من هذه المنطقة يكتب شيئاً يحصل على التقدير والاستحسان لابد ان يكون هنالك شيء خطأ ، وكأن الاخرين قادرون على كتابة اشياء محترمة ، على اسس محترمة وان ابناء منطقتنا اذا كتبوا شيئاً فهو بالضرورة مبني على اكاذيب . ولكن على اي حال ، انا استندت ، ولكن لم انقل اي مقطع من احد لان ذلك مرفوض ، اما ان يستعين بما روته الشخصية التي جعلها شخصية الرواية وان يستمد مما رواه عن مشاهداته فهذا شيء طبيعي . الحقيقة صعب ان اعلق على هذا الكلام طالما لم تتسن لي قراءة المقال الذي اشرت اليه ، فلا اعرف ما هي الانتقادات بالتحديد لارد عليها بالتحديد .

*** ملاحظة في روايتك الاخرى « سمرقند » رأينا انك استندت الى قصة عمر الخيام وزعيم « الحشاشين » وعلاقتهم بنظام الملك ، وفي روايتك « حدائق النور » رويت قصة ماني والمانوية ، فكيف تفسر هذا الاهتمام بالتاريخ ؟**

ـ بالفعل ، معظم الروايات التي كتبتها حتى الان فيها جانب تاريخي ، احياناً جانب مهم واحياناً اقل اهمية وانا من المهتمين بالتاريخ . والعلاقة ما بين التاريخ والرواية علاقة قديمة فبدايات الادب حتى على صعيد عالمي كانت في اللقاء ما بين التاريخ والحياة واذا بدأنا في الاساطير والملاحم القديمة فهي لقاء خيال وفكر واسطورة ، والعلاقة ما بين التاريخ والخيال شيء لم اخترعه في الادب ، معظم روايات شكسبير روايات مستمدة من التاريخ مثل « يوليوس قيصر » و « هنري الثامن » وان دخلت فيها عناصر خيالية ، فالتاريخ كان دائماً يلهم الاعمال الادبية .

*** كتابك « الحروب الصليبية كما رآها العرب » البعض لم يصنفه كرواية ؟**

ـ طبعاً هو ليس رواية ، فليس فيه ولا شخصية محورية او خيالية ، والكتاب سرد لقصة الحروب الصليبية مع فارق وحيد هو انني اعتمدت اساساً المؤرخين العرب مثل ابن الاثير وابو الفداء وسواهم ، والفكرة الاساسية في هذا الكتاب ليس اعادة كتابة قصة الحروب الصليبية ، لانني لم اعمل كمؤرخ ، وانما ان اظهر ان هنالك امكانية للنظر الى هذا الحدث المهم في تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب من وجهة نظر لم يألفها القراء الغربيون .

*** في روايتك « القرن الاول بعد بياترس » جنحت الى الرواية المبنية على الخيال العلمي وجاءت هذه الرواية بعد الحديث عن الاستنساخ وما قيل عن ان فكرة الاستنساخ طرحت لاول مرة في رواية « حديقة الديناصورات » او Jurasic Park ، وما كتب قبلها من روايات هـ . ج . ويلز حول غزو الفضاء وهجوم المريخيين ( اهل المريخ ) على الارض . فماذا اردت ، حقيقة ، ان تقول في هذه الرواية ؟**

ـ هذا الكتاب يعبر عن تساؤلات حول استخدام العلم ، وكذلك هو كتاب عن المرأة وموقف بعض المجتمعات منها ، هذا ما اردت تناوله بالضبط .

*** هل هي محاولة لاستشراف المستقبل ؟**

ـ استشراف المستقبل ، ربما فكرة من هذا النوع في الرواية تكون منطلقاً وهو وجود مادة يمكن ان تؤثر في ولادة واختيار جنس المولود والتساؤل حول أية نتيجة يمكن ان تنتج عن وجود مادة من هذا النوع ، هذه لعبة فكرية .

*** هل اطلعت على مراجع علمية في هذا الجانب ؟**

ـ الى حد ما نعم ، ولم احاول ان اجعلها علمية بالمعنى التقليدي للكلمة ، فالاساس هو اخذ فكرة منطلق وهي فكرة ليست بعيدة عن الواقع الممكن علمياً ، اليوم ، وتصور ما يمكن ان تكون نتائج شيء من هذا النوع .

*** في رواية « سلالم الشرق » طرحت اكثر من اشكالية اهمها العلاقة العربية ـ اليهودية فهل كنت تنوي الدعوة الى التعايش السلمي مع اليهود ؟**

ـ الحقيقة ام الجزء الاكبر من الكتاب حول العلاقة بين « عصيان » بطل الرواية وفتاة يهودية كانت في فرنسا مزقت بينهما الحرب العربية ـ الاسرائيلية ، نعم هي دعوة للتعايش السلمي مع اليهود .

*** ولماذا تركت نهاية الرواية بهذا الشكل : مفتوحة دون تحديد هل التقوا ام لا في ذلك الشارع الفرنسي ؟**

ـ النهاية فيها نقطة استفهام ، هل

سيلتقيان ام لا ، وهذا التساؤل لا زال قائماً ؟

*** كثيرون يعتقدون ان الروائي يكتب عن اشياء شخصية او عن شخصيات قريبة منه . الى اي مدى يمكن ان تكون هنالك خطوط فاصلة بين الحياة الشخصية للكاتب وما بين ان الكاتب ابن بيئته يلتقط منها شخصوصه ، خاصة وان الرواية تعتمد على التجربة ؟**

ـ بالطبع الرواية تعتمد على التجربة ولكن انا من الناس الذين لا يحبون ان يعرضوا حياتهم الشخصية او حياة اصدقائهم من خلال الرواية ، واستخدام اشياء حصلت معي او مع اصدقائي ولكن مغلفة باشياء لا علاقة لها بالاشخاص حتى هم لو قرأوها لن يتعرفوا عليها . احياناً ارى شخصاً وتبقى صورته في ذهني وقد تبرز في الرواية في شخصية لها ملامح معينة ، ويتم تركيب عدة ملامح من اشخاص عدة ، مثلا شخصية « عصيان » في رواية « سلالم الشرق » فيه جوانب شخصية من سبعة اشخاص اعرفهم واحد من خلال ولادته وواحد من خلال مغامراته العاطفية واخر من علاقته بالمصح النفسي ، هناك مجموعة اناس ركبوا في شخصية واحدة هي شخصية « عصيان » ولا يوجد شخص اعرفه عنده كل هذه الصفات مجتمعة .

*** لنعد الى طقوس الكتابة ، قلت انك تحب ان تكتب في جو منعزل تقضي فيه اسابيع واشهر . اذا ، انت تؤمن بطقوس الكتابة ؟**

ـ ما اؤمن به هو ضرورة الكتابة في كل يوم ، حيث ابدأ الكتابة اليومية ، اظل اكتب واكتب واكتب ، ولو لم اكن مضطراً لنشر ما اكتبه لما توقفت ، فانا اتوقف احياناً مرغماً .

*** في حوار نشرته احدى المجلات الامريكية مع الحائز على جائزة نوبل غابرييل غارسيا ماركيز قال انه كان يكتب رواية واحدة كل سبع سنوات وبعد ما دخل الكمبيوتر الى حياته اصبح ينجز رواية كل ثلاث سنوات ، فما رأيك ؟ وهل تنصح الادباء الشباب بالالتفات الى استخدام تقنيات الكمبيوتر وغيرها ؟**

ـ انا افضل ان لا انصح لان لكل شخص عاداته . عندي اصدقاء يفضلون استخدام الورقة والقلم وهم من افضل الكتاب ، وآخرون تعودوا على الكتابة بواسطة الكمبيوتر وهو في النهاية وسيلة . انا شخصياً ومنذ الكتاب الاول « الحروب الصليبية » اكتشفت اثناء رحلة الى لندن ان هناك امكانية للكتابة على شاشة الكمبيوتر وهناك ما يسمى بـ Word Proccessor فاقتنيت واحداً منها وساعدني على توضيح الافكار ، وان كنت حتى اليوم ، وطوال فترة كتابتي التي تمتد ١٨ سنة ، دائماً استخدم الكمبيوتر واحياناً استخدم الورقة والقلم لاسباب ما . اما بالنسبة لما قاله ماركيز فانني لست متاكداً ان سرعة الكتابة يساعد فيها الكمبيوتر فانا عندما اكتب باليد اجدني اسرع من كتابتي البطيئة على الكمبيوتر . معدل كتابتي كتاباً واحداً كل سنتين واحياناً اكتب عدة كتب في الوقت نفسه اعمل عليها معاً .

*** هل جربت الكتابة بالعربية ؟**

ـ نعم ، فقد كنت اكتب مقالات بالعربية ، الحقيقة عندي فكرة ان اكتب يوماً رواية باللغة العربية ، لكن عندما يدخل الانسان في اطار الكتابة والنشر هناك نوع من الروتين ، ويصبح لديه علاقة بالتاثر وهكذا . ربما ياتيني يوماً ناشر بالعربية واكتب له .

*** هل الكتابة بالفرنسية املتها ضرورات النشر ؟**

ـ ليس فقط ضرورات النشر وانما لانني اعيش في فرنسا ، ناهيك عن ان الكتابة بالعربية لا تحتاج الى تفرغ اكثر ، كم عدد الذين يتفرغون لكتابة رواية في الوطن العربي ؟ ثلاثة او اربعة في مصر فقط ؟ في اوربا هناك المئات بالطبع ، لان الناس يقرأون ، بينما عدد الذين يقرأون في اللغة العربية ليس كبيراً اضافة لوجود حدود بين الدول ، فالكتاب الذي يصدر في بلد يمنع في بلد آخر . هناك حدود ثقافية فالكاتب المغربي حتى يكون له قراء في مصر يحتاج الى ١٥٠ سنة ، تجول الكتب صعب الناطقون بالعربية ٢٥٠ مليوناً لكن اذا صدر لي كتاب بالعربية الى اي بلد سيدخل واين سيمنع . تحتاج الى ثلاثين سنة ليكون لك قراء . وحتى اكون صادقاً لم اعمل اي حساب من هذا النوع ، بدأت اكتب في فرنسا ، حينما كنت اعمل في مجلة وكان رئيس تحريرها يعمل في دار نشر وعرض علي اذا كانت لدى فكرة نشر كتاب عنده وتحدثنا في موضوع الحروب الصليبية وهكذا بدأت القصة ، هنالك اشياء كثيرة في الحياة تبدأ صدفة ثم يبدأ الانسان ينظر لها .

الحقيقة لو انني فجأة التقيت بناشر عربي وعرض علي نفس العرض لقلت له نعم ، ونفس الشيء ينطبق على اي ناشر بريطاني او امريكي ، وانا لدي عدد من الروايات التي ترجمت الى عدة لغات وهذا يؤمن لي حياة مادية مريحة ولكنني لن اثري منها ، فما زلت اسكن في بيت بالايجار ! وانا قادر على الانصراف للكتابة ، والكتب تؤمن مدخولًا معيناً امضي سنتين ليس لدي دخل آخر الا الكتاب ، طبعاً فبعد ان ادفع الضرائب يكون لدي مدخول بالكاد يكفي .

*** ما هي اكثر كتبك مبيعاً وتوزيعاً وكم عدد النسخ التي بيعت ؟**

ـ اكثر رواية وزعت بالفرنسية هي « صخرة طانيوس » ثم « سمرقند » و « ليون الافريقي » ، حيث وصلت مبيعات « صخرة طانيوس » ٩٠٠ الف نسخة وليون الافريقي وسمرقند ما بين ٥٠٠ ـ ٦٠٠ الف . فمثلًا جائزة غونكور قيمتها ( ٥٠ ) فرنكاً فرنسياً ، لكن ما يحدث ان معدل ما يبيعه الكتاب خلال الاسابيع التي تلي الفوز بالجائزة هو ١٥٠ الف نسخة واحياناً اكثر من ٤٠٠ الف . والكتاب يصدر قبل غونكور واذا حصل عليها فالكتاب يطبع بكميات اكبر ليتواكب مع الطلب عليه .

# التجربة الشعرية والكون البرى

سيف الرحبي

العين التي شاهدت ، أول ما شاهدت في إطلاق نظرتها الأولى إلى الوجود والأشياء ، تلك الأرضَ الشاسعة التي تلتقي أطرافُها الثلاثة في سَديم الصحراءِ والجبال والبحار المتلاطمة في الواقع والمخيّلة ...

الأرض المترامية بحياةٍ قليلة وسرابٍ هائل ، وصفها الرحّالة « ويلفرد ثيسجر » وهو يقطع الربع الخالي في ثلاثينات القرن العشرين في ما يشبه عبور الأسطورة ، بصحراء الصحارى .

ربما كسب الغرابُ ، كائنُ القِدم ، ومعلّم البشريّة كيف تداري سوءتها ، أحقيّته الأولى في الانتماء الى عصورها الجيولوجيّة السّحيقة : أودية قاحلة تذكّر بانهار جفت منذ أزمنةٍ ضوئيّةٍ . قوافل مترحلة في تخوم المغيب . فجاج بلا نهاية ولا قرار . وكأنما العدم خرج للتو من كهوفها ليكتشفَ بؤسَ العالم . وكأنما الصانعُ ـ قبل أن تمتدّ اليها يدُ التحديث والتقدم ـ خلقها كتجربةٍ أولى ، مسوّدة وجودٍ لأرض البشر اللاحقة .

هذه الطبيعة المحتشدة بالهوام والذئاب وبناتِ آوى ، أراجيح طفولتنا البعيدة ، والمحتشدة بالحنين . هذه الطبيعة اليتيمة التي قُدّت من براثن بركان ، على صفحتها ولدت وتفتحت أسئلتنا الأولى ، دهشتنا وهواجسنا كمشروع وجود صعب وممكن . كانت الوحشة تفضي بالضرورة إلى مقاومتها بطرق مختلفة ، منها التأمل والمعرفة والشعر ...






هذا ما تفتّح عليه وعينا في تلك البلاد القصيّة في ذلك الزمان . فقد كان الجو المعرفي عبر تراثه وتراكمه التقليدي السلفي ، غنياً ومتنوعاً ؛ شعراً ومناحيَ كلامية وفقهية ولغوية . وكان لعُمان ـ التي تمتد أواصر حكمها إلى الشرق الافريقي ـ شخصيتها المعرفية ذات الملامح الخاصة عبر الازمنة ، ليست هذه المعالجة محل تبيانها .

لكني هنا لا أضيف كثيراً في وصف التعليم وأطره التي نشأنا في ظلالها ، أكثر مما يعرفه أبناء قرى وبوادي وهوامش حواضر في بلدان عربية ؛ المساجد والكتاتيب وتحت أشجار السّدر ، فحتى بداية السبعينات لم يكن في عُمان إلّا مدرستين صغيرتين لتخريج بضعة موظفين ـ وكان حكراً على المتوارث والمتداول عبر القرون لم تطرأ عليه نسمة تغيير أو تجديد .

كانت البلاد غارقة في مياه الأسلاف والناي عن « العصر » ومصباته وعواصفه .

ربما كتبتُ أول قصيدة وفق هذا النظام المغلق في كهوف السلف ولغته ، لأن أي خروج عنه مروقٌ وإلحادٌ ، ومازال أصحابُ هذا الرأي الظّلامي عند رأيهم حتى لحظتنا الراهنة ، وبشكل أكثر عنفاً وتطرفاً ولا عقلانية . لكن ما ظل يطاردني لاحقاً ، بجانب التكوين الشعري الكلاسيكي الذي لا أشكّ في الإفادة منه ، هو تلك القصيدة العنيفة التي يكتبها المكان نفسه بغموضه وموته ، وكيف تنبجس الحياة الشحيحة من مخالب ذلك الموت القاسي ذي الحضور الكلي . كانت الجنازة اللامرئية في رأسي بحجم ذلك الفراغ الذي يتدفق فيه الزمن كثيفاً وحاداً ، محاطة بجوقات النادبات والمنشدين .

كنا أطفالًا نتطلّع إلى حياة في ما يشبه المعجزة ، وكان هاتف الرحيل يدعونا إليه عبر تلك القوافل المترحّلة ونداء البواخر في بحارها ، والتي يقيناً لم تكن تحمل نفطاً ، لانه لم يكن معروفاً لدينا في ذلك الزمان .

كان المكان بهذا المعنى يمارس حضوراً طاغياً ، وفي بطش ذلك الحضور اللا محدود لعناصره ومراياه الضخمة ، يتمرأى الكائن المبعثر في جنباته الفسيحة ، هشاً وسريع الزوال . لكن ، وهنا تكمن المفارقة الدّالة والعميقة ؛ كانت له تلك القدرة في ذخت حياته وتسويتها بمواجهة عنف طبيعة ساحق . فقد كان العُمانيون القدماء سادة بحار وصحارىَ ، وتركوا آلاف المخطوطات التي طبعت راهناً أو طبع بعضها ، في مجالات معرفية مختلفة .

* * *

حدثٌ ثانٍ ، وجوهريّ ، طبع حياتي ووسمها بقدره الخاص ، هو انفصالي المبكّر عن ذلك المكان الولادي ، ورحيلي نحو القاهرة ومن ثم الشام ، وبيروت ، لينفتح المشهد المكاني لاحقاً على آخر مصاريعه ومتاهاته ، وكانما الأسلاف الرحّل خلعوا عليّ لا شعورهم الجمعي ، عبر نسيج من الاختيارات والصدف التي كانت تلف مناخاتِ تلك المرحلة .

لأول مرة أتماس بشكل مباشر بعد أصداء سماعيّة غامضة ، مع معطيات مدنيّة وثقافية مختلفة .

كان الجوّ القاهري يعج بالإيديولوجيات والاتجاهات في حقولها المختلفة ، رغم أن بيروت كانت الأكثر صخباً وسجالاً في التجديد والاختلاف . وكان الجو الطلابي والثقافي الذي أنتسبُ إليه تبتلعه السياسة في اتجاهها اليساري ذي الطليعة الفلسطينية آنذاك والذي كان الأدب على هامش توجهاتها ومتونها .

من البوابة القاهرية ولجتُ إلى بوابة القراءة للأدب الحديث برموزه وروّاده ووجهاته المختلفة عربياً وغير عربي .

كانت تلك المرحلة المبكرة للانفصال ، الرابعة عشرة من العمر ، بقدر ما هي منطلق الدخول في الطور الثاني والمعترك الجديد طبعني سلوكاً وكتابة بطابعه الحاسم ، بقدر ما أصابتني بصدغ كيان ، على مايبدو كان مستعداً أكثر لتلقي الصدوع والانشطارات من الانسجام البرانيّ والتآلف .

* * *

هكذا وجدتُ نفسي جزءاً من جيل عربي يقتسم سماتِ الكتابة والحياة والترحّل .. جيل غير مستقر بالطبع ، هائم بين ثكنات الأفكار والشرطة والمدن ، تلفحه رياح البأس والنقض والتسكّع . لقد فتح عينيه ذات صباح على هزائم وانهيارات لا تُحصىَ . وعلى ما هو أحقر وأبشع من الحروب الأهلية التي عرفها التاريخ . كان عليه أن يغادر مواقع كثيرة اهتزّ يقينها مفهوماً ولغة كانت ذات يوم مثار عاطفة جيّاشة وربما مشروعاً لاشك في نبل مراميه وأهدافه . كان عليه أن يبحث بين الأنقاض والجثث عن لغةٍ تستطيع لَمّ شمل هذا التشظيّ والانكسار الذي يلف الفرد والجماعة بآفاقه المدلهمة ... ها هو الربع الخالي مرةً أخرى ، لكن في زمان ومكان مختلفين وعبر وعي مختلف . متاهة في المكان ومتاهة في الرأس جعلت المُثل والرموز والأقنعة تتكسّر عند أول شروع في التفكير والكتابة . فلم تعد المرأة المرموز بها الوطن قادم من بين جحافل الفقراء ولم يعد الوطن ولم تعد الفكرة الجامعة المانعة .

لقد اهتزت الأرض من تحت قدميه ومادت ، صار الغياب والسعي في المجهول . صار الغياب القاهر ربما هو الإطار المرجعي والروحي والكتابة تعيش وتتنفس في بهو هذا الغياب . والوقائع تَرْشح رموزها وإشاراتها الفورية الجارفة من غير اتكاءات مسبقة وأقنعة ، يقف خلفها الشاعر يتلو نبوءته وقراءته الواثقة للمستقبل . كان العريُ الدموي ، الساطع كالصحراء ، سمة المرحلة .

في هذا السياق اندفعت قراءة الشعر والعالم ، واندفعت العبارة الشعرية العربية إلى ذلك التغيير في طبيعة الشكل الذي وصل حدّ النمط والترجيع . وصارت إعادة النظر حتى حدود الفوضى والخلط ، في المنجز والمتحقّق فكرياً وثقافياً ، في ضوء تغير المرجعيّات والتأثير وطريقة استخدام اللغة . وصار ثمة ميل أكبر لقراءة التراث السردي العربي والمشرقي وتوسيع رقعة الاستفادة منه ، بموازاة التغير في طبيعة الحوار الشعري مع « الآخر » والمرجعيّات الغربية ، فبرزت أسماءٌ ومقترحاتٌ إبداعيّة لم تكن واضحة في المرحلة السابقة ، شعراء هاويات ونزوع تدميري وشعراء حياة .

اندفعت العبارة الشعرية التي انفتحت على الفن البصري اكثر ، نحو القلة والهوامش ، وصار النقصان والعابر في مواجهة وهم الاكتمال والتمركز ، زاد المرحلة من غير ترفع على مفردات وأحداث صغيرة بعينها ، تتوخى أن تنتظم في مناخ أو سياق .

وليست هذه الإشارات بعيدة عن ظلال الفلسفة الجديدة من « نيتشه » حتى « جيل دولوز » ، كما أنها ليست بعيدة عن رؤى أكثر قدماً ، عند « ابن عربي » حين تحدث عن كمال الأشياء والوجود في نقصانها ، وإن كان « ابن عربي » ينحو «منحى » ميتافيزيقياً خاصاً دافعاً فخامة الكمال إلى مركز المطلق . « ابن عربي » الذي كتب أيضاً حول الانفصال والترحّل عن المحيط الخانق عبر السفر في الروح والأمكنة في المرئي واللامرئي والكتابة عن هذه الأسفار بما يشبه التوثيق الباطني ، يمكن أن يكون أحد الأدلة الكبار في بحث المخيّلة الشعرية والمعرفة .

* * *

قرأت شعراء التجديد الأوائل في مرحلة الحداثة الشعرية العربية ، من السيّاب وقباني وأدونيس والخال وعبد الصبور إلى محمود درويش وغيرهم ، عبر بوابة المكان القاهرية .

في الطور الثاني من عمري ، في أواخر السبعينات ومطلع الثمانينات ، شهدت نوع ذلك الارتجاج في سياق الكتابة العربية الذي أنتمي إلى زمنه هذا وأشرت إلى بعض سماته .

وليس في ذهني وهم القطيعة التي يرطن بها البعض ولم أرَ يوماً أن « قصيدة النثر » حلت محل سابقتها رغم انتشارها وتحولها إلى ما يشبه المتن الشعري ، كما لا أرىَ ولا أستسيغ التفكير على أن هذا النمط التعبيري يحل محل آخر ويقصيه عن أرض الإبداع ، فأشكال التعبير في تاريخها مفتوحة على التغيير والتحول . ويمكنها أن تتعايش وتتفاعل وتتصارع ضمن أراضٍ واحدة وزمن واحد أو أزمنة مختلفة ، فواحدية التفكير هذه لابّد أن تصب في ثكنة القمع لأية تعددية ممكنة ، ودعاة الشعرية العربية تبادلوا هذا الإقصاء في الكتابة كما

في الحياة ، كما أن الجيل ليس بديلًا عن جيل آخر ، ومن السذاجة التفكير على هذا النحو الحقيبي المحدود .

بداهة هناك ما هو مشترك وما هو مستمر إبداعياً حتى عبر المفارقة والاختلاف . فمثلًا أشرت إلى أن الشعر الجديد صار يميل نحو النقصان والتفاصيل والأجزاء . هذه السمات لا نعدمها في المرحلة السابقة ، وإن تعمقت واتسعت لاحقاً . ولم يكن وضعها في مقابلة ثنائية مع ما أصطلح على تسميته بشعر القضايا الكبرى أو الكلية وضعاً موفقاً . فالوجود جميعه خارطة لهواجسنا وأحلامنا وتناقضاتنا ، مسرح لصنيع الكتابة وتجلياتها المختلفة . فالحياة والموت والمسألة الاجتماعية والانحطاط الحضاري والحب والكراهية ، لا تنفصل عن شعرية الأشياء ولا تقابلها ، بل يظل الشعر على سطح هذه الأشياء والحياة اليومية ، إذا لم ترتبط تلك الخيارات الفنية بخلفياتها الروحية والإشارية والمرجعية الأعمق : الواقع وما وراءه . العابر بالأبدي . بداهة ليس هناك من هو ملزم باقتفاء أثر أحد ، أقصد أسلاف الحداثة المباشرين أو غيرهم ، وربما العكس ، فالتعبير عن تلك القضايا بقدر ما هو قديم وعبر مختلف حقب تاريخية ، بقدر ما هو مرتبط بسياق تاريخ من الاجتماع والأمكنة وتغير الحساسيات ، منها تستقي الكتابة هواجسها واختياراتها الأسلوبية .

اللغة مهما كانت محمّلة بتاريخها الطويل وتراكماتها ، ليست ممارسة قبلية ومعطاة سلفاً ، وإنما هي على صعيد الكتابة ، محاولة كشف وسبر أغوار وعتمات ، وهي محصلة اندماج المعيش بالمتخيّل . هذا المعيش والذي أفضى إلى ما هو عليه عربياً ، صار أكثر استفزاز للكتابة الشعرية التي واصلت نقضها وضدّيتها حتى حدود العدوانيّة . فالنقض الشعري والأدبي لما هو سائد لا يرتبط بمشروعات وتكتيكات تطبع مرحلة بعينها ، وإنما هو حاجة داخليّة صميميّة ، بمثابة الرافعة الوجودية للكتابة .

الموت كما الحياة . مسرح الكتابة . إن هذا الجسد المحاط بهوام الموت وهواجسه ومطارقه التي لا تهدأ ليل نهار ، لا يمكن مواجهته أو التخفيف منه إلا عبر اللغة وربما الذوبان فيه وتحويله إلى كائن أليف .

إنها المنطقة الاكثر خطورة التي تلجها الكتابة ، المنطقة التي تشبه منطقة في الربع الخالي تدعى « عروق الشيبة » التي تبتلع تحولات رمالها الهائجة قطعان الجمال والماشية والبشر من غير أثر وكأنها لم تكن . هذا الموت القاسي وسط تلاطم أمواج الصحراء ، هذا السحق الذي تمارسه الطبيعة ، سيكون نموذجاً لطيفاً لسحق البشر بعضهم بعضاً .

وليس الموت المحيق بإنسان العصر الحديث بأقل قسوة ، وإن كانت قسوة باذخة وسط حشود التكنولوجيا ولمعان وسائل الإعلام . طرق عديدة لموت واحد ، والبشرية كلما أوغلت في التمدين والتحضر أوغلت أكثر في ابتكار أدوات الرعب والموت والتفنن فيها .

الكتابة بهذا المعنى ليست لعباً لفظياً ولا صوراً بهلوانية تتوسل الإدهاش البراني لاخفاء فقرها الدلالي والروحي . إنها لعب أكثر عمقاً وخطورة وجمالًا ، إنها الإقامة في حدود القسوة والموت .

* * *

إذا كان العالم هو مادة الشعر ، فمكان ما يستحيل عالماً . هكذا يلتهم الربع الخالي العالم ويتسوعبه . وكما عبر « إزرا باوند » : « تاريخ كائن ما لا يعبر عن المكان المغلق الخاص بحياته بل عن إرادة تشرّده . »

وفي هذا السياق ، كانت الكوابيس والاستيهامات والأحلام التي غذّت طفولتنا بين تلك الأطواد ترحلت معنا ، بعد أن أخذت هيئاتٍ وأشكالًا مختلفة . وكبرت بين الطرق والمدن والأفكار ، لكنها لم تهرم ، بل ظلت على نضارتها ( الكوابيس خاصة ) وكأنما الواقع منجم هذه الكوابيس الذي يشيخ عبر أراضٍ تنهار باستمرار ، لا يجد ضالة الاستمرار والتجديد إلا في هذا المضمار ، إنه الواقع العربي بامتياز .

الذئاب والضباع وبنات آوى ومختلف ألوان الجوارح والسباع ، والصخور البركانية ولانعدم طيوراً أليفة وجناناً خضراء لا حدود لتموجاتها الناعسة ، قبل أن يلتهم الجد الاكبر تفاحته ويسقط على هذه الأرض الرهيبة . هذه العناصر التي سكنت أعماقنا وسرت في عروق السلالة ، ذابت في نسيج النص مع الشوارع الكبيرة في ليل المدن وأنفاق المترو والمقهى الملاصق للاستوديو وتلك المرأة ذات الملابس الخفيفة في صيف الحديقة العامة حيث يتصادم الغرباء ، جامعة إياها وحدة التيه والاغتراب الأزليين .

لا يمكنني الشروع في أية كتابة مهما كان هاجس جدتها ومدنيّتها إلّا ويتدفق نلك الكون البري ، منازل الخطوة الأولى ليكون لحمة النص وسُداه .

لقد فرضت على هذه « التيمات » أو الموضوعات ، إن كانت هناك موضوعات لهذا المناخ الملحمي ، أن أمضي بجانب القصيدة المقطعية والشذرة في كتابة قصائد طويلة تشكل متن الديوان وتتوسل مناخات شبه ملحمية ، لكن لا توجد فيها عناصرها المعروفة ولا تستدعي حبكات وأساطير وتصورات جاهزة وإنما تتلمس طريقها في العتمة بأدوات معرفة قليلة وبالم وحدس أكبر ربما عبر متواليات تحاول الانتظام فيما يشبه النص المفتوح .

إنني أحاول التجريب ، بوصف التجريب قرين حياتنا ومكوناً بين مكونات شتاتها ونسيجها ــ إن صحت هذه المفردة الأخيرة .

كالصدفة تماماً ، كالصيد في الظلام الكاسح . التجريب ، بهذا المعنى ، يشبه عصا الأعمى الباحثة في الزقاق عن مخرج ، إن ثمة مخرجاً يوصل إلى الطريق العام أو الجماعة . إنه ليس خيار العارف بالطريق .

نحاول أن نكتب من غير خطط ولا مشروعات ، ربما لان الأعمى يجلي وضوحه وسط ظلامه الخاص ، ربما لأن فيض الصحراء وسراب وضوحها الكاسر لابدّ من الاستعانة عليه باللغة في هذه المنازلة اللامتكافئة بين كيان جبار باطش ولا نهائي وآخر هشاً ، إلّا من نزوع رغبة البقاء ومقاومة التلاشي في رمال القطيع الجارفة وقيمه .

أو كما عبر على نحو آخر « بابلو نيرودا »: اولئك المدفوعين غريزياً لإطفاء النور » .

ذكريات

# اردداش وداعا

• أ.د. ضياء نافع



- سنلتقي اليوم مع اردداش
- ما هذا الاسم الغريب يا وليد، ومن هو هذا الارداش؟
- انه رسام عراقي كبير سيعجبك.

وهكذا ذهبنا، المرحوم د. وليد الجادر وأنا اليه في باريس اواخر الستينات، والتقيناه. كان هناك الفيلسوف العراقي سليمان اللوس ايضاً. افزعني شكل ارداش للوهلة الاولى بضخامة جسمه وكثافة لحيته وشعر رأسه وغليونه الكبير الذي ينبعث منه الدخان الكثيف وملابسه الغريبة. والحق يقال اي شعرت بعدم الارتياح تجاهه، فقد كنت، ولازلت، اؤمن ان بعض الناس يتعمدون هذا المظهر الغريب كي يعلنوا عن عبقريتهم، ولكنهم في الواقع لايمتلكون من العبقرية سوى هذه المظاهر الباهتة. وتبدلت الصورة نهائياً عندما استمعت الى حديثه، واكتشفت طفولية روحه وعراقيته الاصيلة دون افتعال. في نهاية ذلك اللقاء تذكرت القول الروسي الشعبي المأثور. يستقبلون الشخص حسب ملابسه ويودعونه حسب عقله. وفي المرة الاخرى، اطلعت على لوحاته، وكان المرحوم د. وليد الجادر، الساخر دائماً، والمتاثر بمدرسه اخيه الرسام العراقي المبدع د. خالد الجادر، لا يرى في لوحات ارداش ذلك التالق، اما انا، فقد وجدت في تلك اللوحات جمالًا اخاذاً ومدهشاً، رغم اني لم افهمها، ولكني لم احاول ان احللها او استوعب مضامينها الفكرية، وكنت سعيداً جداً عندما كنت اتأمل تلك اللوحات الجميلة شكلًا، اذ اني شعرت بالفخر داخل روحي لأن رساماً عراقياً، يناطح رسامي فرنسا والعالم في عقر باريسهم مستخدماً نفس وسائلهم وبمستوى تقنيتهم، وبهذا كنت متحمساً للوحاته انطلاقاً من مبدأ عين الرضى الكليلة عن كل عيب.

ومرت الاعوام، والتقيت ارداش في بغداد بداية السبعينات، حيث كنت اعمل في وزارة الثقافة والاعلام، وكان هو ضيفاً لديها. صافحته بحرارة وذكّرته باننا قد التقينا في باريس، وبدا لي انه لم يتذكرني، اذ كان مشغولًا بالناس الذين يحيطونه، وكنت انا بدوري مشغـولًا باعمالي المتشعبة، ومع ذلك، فقد بقيت غصةٌ في اعماق روحي لانه لم يتذكرني كما بدا لي ذلك حينها، وبعد ايام، التقيت المرحوم د. وليد الجادر، فسألني: هل شاهدت اللقاء التلفزيوني مع ارداش؟ فاجبته بالنفي، اذ إني لا اتابع برامج التلفزيون عموماً، فقال وهو يقهقه: لقد كان جالساً بهدوء، وفجأة اشعل غليونه وبدأ يدخن كعادته، فشعرت ان حريقاً قد شبّ في استوديو التلفزيون. وضحكنا معاً متذكرين ايام باريس وارداش وغليونه، ولم أقل له أني القيته، وبدا لي انه لم يعرفني. وبعد فترة قصيرة استلمت رسالة من سليمان اللوس من باريس، وذكر لي ان ارداش حدّثه عن اللقاء السريع معي وعن سعادته بكل ما سمعه منّي، فلعنت الشيطان الرجيم الذي وسوسَ في قلبي بتلك الافكار.

قبل ايام قليلة، عندما جلست في السابعة والنصف صباحاً في سيارة زميلي في كلية اللغات، منطلقاً الى الكلية، اخبرني بأنه سمع امس من اذاعة مونتي كارلو خبراً عن وفاة رسام عراقي ووصيته المؤثرة عن الوطن. سألته: ما اسمه، قال: اسم غريب لا اتذكره، فقلت له رأساً: انه ارداش، إذن، اذ لا يوجد رسام عراقي كبير ذو اسم غريب ويعشق العراق مثله في باريس. وبحثت في صحف الصباح عن الخبر، ولكني لم اجده مع الاسف.

استمر بحثي عن هذا الخبر، الى ان

# ارداش كاكافيان (١٩٤٠-٢٠٠٠)

# الطفل الذي اراد فك سر الوجود

• عدنان المبارك
- الدانمارك -



جاء هاتف صديقي الاستاذ ماجد السامرائي ، الذي اخبرني بوفاته ومضمون وصيته ورفاة جسده الذي حملته زوجته الفرنسية الى العراق بناء على وصيته . عندما اغلقت بسماعة الهاتف بعد ذلك النداء ، وقفت بخشوع وعيون دامعة وقرأت سورة الفاتحة على روح هذا الفنان العراقي الأصيل .

سلام عليك ياارداش يوم ولدت في ربوع العراق ، ويوم مت في الغربة ، ويوم عاد رفاتك وبناء على وصيتك الى ارض العراق ، وسلام عليك يوم تبعث حياً من اعماق تلك الارض التي عشقتها وبقيت وفياً لها .

علينا الآن ان نبحث عن لوحات ارداش ، ونسّجل سيرة حياته ، ونضعه في المكان اللائق به في تاريخ الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، وان نقيم معرضاً شاملاً لفنه ، وما اصعب هذه المهمات في هذا الزمن الصعب □





عرفتُ أرداش منذ سني البلوغ . وكان واضحاً أنه يفوق سنّه في المنطقتين الذهنية والحسيّة . كان يلتهم ، في الخمسينات ، الكتب بشراهة الكاتب المحترف . يطلب مني أن أصحح إلقاء لأشعار اليوت وپاوند والسيّاب وغيرهم . فالعربية كانت لغته الثانية ، بالرغم من ان طرحه للأفكار والمشاعر بها يبدو أكثر اتقاناً ودقة . وكان يردّ عند السؤال : إنه الحدس ! . وفي ما بعد كتب أشعاراً جميلة أعددناها سوية ، في الثمانينات ، للنشر ، وكالعادة جذبته خطط ومشروعات أخرى . وكان يكتب اليّ رسائل من طراز غير مألوف ذكّرني بمسودات دوستويفسكي عند كتابته ( الابالسة ) خاصةً ، ففيها أشعاره وتخطيطاته وأقواله للكتاب والفلاسفة الاقرب الينا . والآن بعد رحيله يشتد تأنيب الضمير ، فقد بقيت كل هذه التركة الثمينة وغير الاعتيادية في مكان آخر .

لا أريد هنا ان أطرق باب « البيوغرافيا » فللسيرة مطبّاتها وأوهامها المزمنة ، بل الكلام عن فنان من طراز غير مألوف عندنا . وكان هاجسه الدائم أن لا ينسى ماضيه وطفولته وكل أشياء بلده . وهي لم تكن مسألة تخصّ ذلك التوق التقليدي أو الإنغلاق المتعمّد على طقوس وعادات وماضٍ إلخ ، بل كان يقينه بأن الفضاء الحيوي والاوكسجين هما هناك .

لم تكن ثقافة أرداش ( ببغاوية ) أو من النوع الذي يحل محل ( منديل جيب الصدر ) كما نقول في العراق . كان يعيش ، بإستمرارية مدهشة ، ما كان قد انفعل معه من نتاجات وتجارب قبل اعوام طويلة . وكانت هناك ذائقته وإختياراته الفنية ( من الأوبرا الى الغناء الشعبي ) الصائبة .

أما أرداش التشكيلي فكان يسير الى النهاية على دربه الأول الذي قد نسميه ، بقدر كبير من التبسيط : التعبيرية . الا أنها كانت تعبيرية في تحول دؤوب . سحرته في البدء أسماء ومدارس معينة : أدفارد مونخ ، غوغان ، محمود سعيد ، التراث التشكيلي القديم ، كبار رسامي المدرسة المكسيكية . ثم جاء دور المدارس الغربية . إلّا انه كان يتناولها عبر هذا الموشور التقني أو ذاك . وكان التأثير السوريالي واضحاً في أعماله من السبعينات والثمانينات مثلا . ولكنها لم تكن مختومة بهذا الإسم المعروف أو ذاك . فلقد كان يقترب ، بالاحرى ، من بناء السوريالية الفلسفي حسب . ولم يقتف أبداً خطوات كبارها .

من ناحية اخرى : لم يرد أرداش أن يواصل دهشة الاكتشاف لدى جواد سليم عندما فتح صندوق التراث بشقيه الشعبي والآخر . إلا أن تجربة فناننا الكبير دخلت ، بصورة طبيعية ، بوتقة أرداش وجاءت بتفاعلاتها غير المباشرة . من ناحية أخرى أيضاً : لم يبد أرداش الضعف السيء

الصيت عندنا ، في الاخذ بالتقليعات الخطية والتراثية ( لا أعرف اذا كانت هي تقليعات حقاً ، فهي ذاتها منذ عقود .. ) . وما يحزنني حقاً أنني لا أعرف أعماله في التسعينات ، إلّا أنني على يقين بانه بقي في مشغله القديم ..

كان أرداش طفلًا كبيراً أعطوه خامات ، وها هو قد صنع منها أشياء مدهشة . وهو أمر أكيد بان تكوينه الفكري والثقافي ، والادبي بخاصة ، قد ألقى بكامل ثقله على مساره التشكيلي . ومرة اتفق معي بأن في أعماله ، الغرافيكية بخاصةً ، ثمة تأثير واضح للفن السابع ( حركة الكاميرا والمونتاج ) الذي كان مشغوفاً به ( تنكرت الآن « رحلتنا » الطويلة عبر باريس لكي نشاهد في آخر الليل في دار للسينما في الضواحي ( درسو أوزالا ) كوروساوا .. ).

وكانت دراسته المعمارية قد قادت يده ، كمصوّر ، في ما يخص التشييد والإنتباه الى كل أشياء المكان . ومرة اطلعني على دراسة كرّسها لحسن فتحي وكانت من المفاجآت ، وهذه كان مغرماً بها طوال حياته . لقد وجد في المصري فناناً حكيماً حرص على أن لا تضيع بعض كنوز أرضه . وقدر علمي نشرت الدراسة مجلة ( فنون عربية ) التي كان يشرف عليها صديقنا الراحل بلند الحيدري .

كانت اللغة العربية عند أرداش مثل معشوقة جامحة فقد الخيَل اللازم لكشف كل اسرارها بل حتى الإنقياد لنزواتها . واليوم أنا لست بقادر على تخطي أبسط حواجز الذاكرة التي هي عندي من أكبر الخونة ، وإلّا لتذكرت ولو مقطعاً صغيراً من قصائده العجيبة التي مارس فيها عمليتين في آن واحد : كشف السر ودفعه أعمق في متاهات لم يكتشف العلم المعاصر إلّا بعضها . ولعل اكبر سرّ كان لدى أرداش هو سر الوجود وغرابته . وكان يأسف على ان السوريالية لم تطور عمل مختبراتها . وفي الخمسينات كنا نقرأ ألبير كامي الذي بدا حينها كانه هبط علينا من كوكب آخر فيه كائنات زودت بجهاز عصبي ودماغ ، بل دستور أخلاقي ، أكثر جوهرية من الاخرى الأرضية . كذلك كنا نتحدث عن الفرنسي الآخر : پول سيزان الذي هبط الى كوكبنا بعينه التي التقطت العالم الخارجي ( الطبيعة ) كما لو أنها ذات شبكية أخرى ( وهذا تشبيه يعود الى ميرلو- پونتي ).

إلّا أن أرداش كانت تتعبه تساؤلات العلم . كذلك لم يرد ، غريزياً ، أن يترك العالم الحسي وتلقفه المباشر ، ولان الإنسان لا بدّ أن يملك ما يتحسس به طريقه في هذا الظلام . وكان على يقين تام بان الفن ، بعامة هو عمل لا علاقة له بالنشاط العقلي ، إذ ليس بمكنة العقل أن يستوعب الواقع أو أن يفسره . ولان الاشياء لا يمكن إدراكها كما هي بل ، نحن الذين ندرك بعض نماذجها التي إعتدنا عليها ( برغسون ) . وكان متحمساً لإختياري فلسفة هربرت ريد في ما يخصّ الدراسة الاكاديمية . ولانه كان شبه ماخوذ بفلسفته الفنية والاستيتيكية ، أي فكرة لا عقلانية الفن التي يكون أساسها الحدس والغريزة وتلك القوّة الحيوية في الانسان أي كل ما يشكّل الوعي الجمالي الاول . وفي الواقع ما إنشدّ أرداش اليه أكثر من غيره لدى هذا الفيلسوف والشاعر والناقد الإنكليزي هو فكرة التركيب الهيغلية - الماركسية ، أي تركيب ما اسماه ريد بالعالم الحسي للحقيقة الموضوعية والآخر الاجتماعي للكينونة الاقتصادية الفعّالة من ناحية ، وعالم الفنتازيا الذاتية من الناحية الثانية . وبالفعل إنتقل أرداش من مرحلة التلقّف الحسّي للعالم ( أعماله المبكرة خاصةً ) الى مرحلة التركيب تلك . وفي الواقع كانت المشكلة الاكثر جوهرية لدى أرداش هي الإسكات الاقصى لـ ( أدبية ) التشكيل . والاداة هنا هي التكرّس لتقنيات اللون والخط .. إلخ . وكان مغرماً بشاغال بالرغم من إدراكه المؤلم لطغيان العنصر ( الادبي ) في أعمال الروسي . كان مدركاً للمستحيل في التشكيل : التخلص التام من كلّ ما هو غير تشكيلي . والهاجس عنده كان يقوده الى نصيحة كاندنسكي في ما يخص التمييز بين العمل الناقص تشكيلياً والآخر المقترِب من ( جوهر ) التشكيل : لنصوّر ، فوتوغرافياً ، اللوحة بـاللونين الأسود والأبيض فقط ، حينما نعرف قيمتهـا التشكيلية وهل هي تتكيء على قيم أخرى أم لا .

كان أرداش ينفر من التجريدية الهندسية بشكل خاص رغم وعيه العميق بجبروت فلسفة التجريد . ولان لكل شيء في الفن الحديث علاقات غير مباشرة ، فهل هناك علاقة ظاهرية بين لوحتي ( المسيح الاصفر ) لغوغان و ( بووغي- ووغي ) لموندريان مثلًا ؟.

وفي الثمانينات إكتشف أرداش من جديد ، الفن الياباني الذي كان قد علّم الغرب ، حينها ، بانه قد تكون للفن مهمة اخرى غير إعادة خلق المظهر الواقعي ، كان تكون هي تنفيذ شيء آخر بعيد كبعد الصورة الحقيقية للعالم . وكان أرداش يحب تكرار كلمة غوغان عن وجوب البحث في التصوير عن الإيحاء وليس الوصف . وما أنكره أيضاً أنه لم يمل كثيراً الى ( إدعاء ) شاغال بانه قاد الى خلق وحدة لا تنفصم بين الشعر والتصوير ..

وبالرغم من إنسحاره الطفولي بالميراث والحياة الشعبية يصعب القول : إن في فن أرداش تأثيرات مباشرة للخط أو الواسطي أو الرقش أو غيره . ولا أجد إلّا تفسيراً واحداً وهو أن التأثير لم يكن بالمباشر . ففي أعماله الغرافيكية ، من الثمانينات مثلًا ، نلمس عناية خاصة بالميل الى الزخرفة ، ولكن يصعب تحديد هويتها . وتخصّ الحال أيضاً التكوينات والشخوص التي قد تذكرنا ، بصورة ما ، بتلك الدهشة الدائمة عند شخوص الواسطي أو تلك العيون من سومر .. الّا أن هذا كله لا ينفي تماماً وجود أصول أخرى ايضاً .

لا أعرف هل ثمة فرصة واقعية لفكرة إقامة معرض شامل لفن أرداش قد يساعد على كشف الموقع الحقيقي لهذا الفنان الذي كان ( مجهولًا ) بالرغم من تلك الاضواء التي كانت تسلّط عليه وعلى نتاجه من حين الى اخر؟

وكنّا قد إعتدنا على القول عند الإفتراق : الى اللقاء على مستوى من مستويات الواقع .

ولا أعرف كم عدد هذه المستويات وأين هو المستوى الذي سأعثر فيه على هذا الصديق والفنان .

## اصدارات

## كتب

# قراءة في تهجدات الصحارى ((صرخة الوحيد))

• سليمان البكري

في « ثقافة ضد الحصار » وضمن السلسلة القصصية صدر للقاص عبد الأمير المجر في « تهجدات الصحارى .... صرخة الوحيد » احتوت عدداً من القصص القصيرة ، والقصيرة جداً تناولت هموم مرحلة آثار الحرب والحصار التي يعاني منها ابطال قصصه كشفت عن موهبة مبدعة في كتابة القصة القصيرة لها بصمة خاصة ضمن مجايلي القاص من كتاب القصة القصيرة في التسعينات .

قصص « تهجدات الصحارى » فيها لوعة وحزن ومآسٍ تتعدد وجوهها تحت ضغط الحروب العدوانية المفروضة وتحت ظرف الحصار الظالم ان عبد الامير المجر وهو يكتب قصصه تحت هذا الضغط وبمواصفات النص القصصي المبدع يلجأ الى وسائل فنية يخلص رؤاه من الطابع الدعائي ومن مزايا وسلطة الخطاب الايديولوجي المباشر في سرد تتفاوت فيه الاصوات وتختلف من الخاص للعام وبالعكس .

ان ضبط نماذج القصص في سلوكها الثابت والمألوف يسحب النص نحو واقعية تكون فيها سلطة الراوي / السارد مؤثرة بشكل مباشر .

في قصة ( الرسام ) افتتاحية المجموعة يختصر السرد تاريخ حياة بطل القصة في تعامل فني نموذجي وتكون اللوحة / المرأة في تبادل الموقع اي المرأة / اللوحة هي التاريخ مجسداً لذلك الانسان الذي خاض معارك كبرى وترك على الساتر العديد من الفراشات / الشهداء / الذكريات / الاصدقاء / هذا كله يذكره دائماً بفراشة واحدة منذ الطفولة وحتى الصبا والشباب خسرها كما خسر






فراشات اخرى واصدقاء وذكريات ، انه قدر الانسان الفنان جسده هذا النموذج في القصة وفي اطار أزمة الانسان العراقي / الفنان بشكل خاص وهو يعيش علاقة مع نماذج أفرزها الحصار أجاد القاص التعامل معها وبموضوعة السرد التي بدأت بأزمة واستمرت ولم تنته .

هذه القصة من التجارب المتقدمة في المجموعة لعبد الامير المجر وضعها افتتاحية لنماذجه القصصية ليسحب المتلقي لقراءات جميلة لاحقة .

أزمة الانسان العراقي المعاصر تنتقل في تنويع اخر لنغم مأساوي حزين يتوازى مع قصة « الرسام » التي تناولناها قبل قليل ، في قصة « غروب الكواسج » السرد يعالج تحولات البطل / نموذج القصة / صياد السمك / الحلمية والواقعية وهو يواجه ايامه الصعبة في تناقضات حالات اجتماعية لمجتمع يعاني من آثار الحرب فيلجأ الى الحلم وهي حالة يمارسها منذ الطفولة . وفي احلامه / السمكية في ذلك العالم الخاص الذي يجيد القاص التعامل معه ثمة وحوش / كواسج تشبه مثيلاتها في واقع الحياة اليومية ، فلا بد ، اذاً من المواجهة والصراع وتحقيق الخلاص انسانياً وهو ما يكشفه السرد على مستوى الصراع بين البطل والوحش / الكواسج .

انها رؤيا القاص وحلم القاريء / المتلقي وهو يرى الوحوش البشرية تنتهي نهاية « غروب الكواسج » .

في قصة « صدى الشهقات المضيء » تعامل مع ازمة الإنسان وهو يواجه الموت على سواتر الجبهات في المعارك الساخنة ، السرد يعيد لغوياً « توزيع نظامه ، بمعنى انه هدم وبناء وإعادة بناء يمكن رؤيته مجسداً في مستوياته الخطابية مانحاً ملامح تاريخية واجتماعية » على وفق مقولة جوليا كريستيفا ، فالبطل من المرصد في موقعه يراقب حركة العدو / السرد هنا يوزع وحداته / محاولة كشف وهدم ودمار خطط العدو / رؤيا السرد في صراع المقاتل / الانسان وبقائه وتحول الشهداء « في هالة بيضاء تشكل عموداً من نور يرتفع نحو عنان السماء ومن حوله تدور حمائم بيض » ص ١١ .

السرد يمنح النص ملمح تاريخي / اجتماعي في دور النموذج / الانسان العراقي المقاتل وهو يدافع عن وطنه وأرضه ويحفظ التاريخ والمبادئ من شرور أيدي حاقدة تحاول تدميرها .

وتأخذ الأزمة شكلًا اخر في قصة « رحلة صوب اوجاع الحلم » في تعامل سردي فني يسميه « الشكلانيون الروس » بـ « السرد المشهدي » الذي يعتمد حالة معينة يسردها / الراوي العليم / القاص / الموقف / وضع انساني / حالة غير عادية / وفق ما يراه لحظة الحدث .

السرد يجسد ازمة عطل السيارة وهي تقل مجموعة من المسافرين في منطقة نائية .

بين عطل السيارة واصلاحها تقع

احداث مؤثرة يتعامل معها السرد بذكاء يعكس رؤيا معاصرة في نظرة القاص الى واقع الحياة نعيشها ونحن على اعتاب قرن جديد . الانسان في موقع مواجهة مع الذئاب ، قد تكون ذئاباً حقيقية او مرموزاً لها وهو ما يوفق به النص ، وتتحرك السيارة وفق المنطلق الجدلي لا شيء ثابت ... كل شيء متحرك حتى في ثبوته ... رغم كل الخسارات التي حدثت ابان عطلها . النص في رؤياه موقف فلسفي ولادة / موت / انبعاث / حركة / بناء / موت ... وهكذا دورة الحياة .

في قصة « تهجدات الصحارى ... صرخة الوحيد » التي تحمل عنوان المجموعة ثنائية عنوان الهدف منه تحقيق رؤيا مضادة لحروب مفروضة متعددة الاشكال يمارسها النظام الدولي الجديد / امريكا بواسطة عملائه او بشكل مباشر يقوم بها . ثمة اشياء اخرى توضح موقف نموذج القصة في علاقته مع امه في طفولته وصباه وشبابه وكثيراً ما تظهر الأم في العديد من القصص اداة لنجده النموذج وهو يعاني أزمته الخاصة . فالجندي الوحيد / بطل القصة في دبابته الوحيدة وفي تهجدات ليل الحرب تتحول الدبابة الحامئات الدبابات والقذيفةالى مئات والاف القذائف في وحدة دفاعية / وطنية ليس لها حدود تتسع لتشمل فضاءات انسانية / عراقية تدين الحرب والحصار .

وتاخذ المأساة اشكالًا مختلفة في سرد يتنوع بين العام والخاص وهو ما يتحقق في قصة « لعبة المراكب الصغيرة » ومديات العلاقة بين / السفينة / البحر / الانسان / هذه العلاقة تجدها سلبية مرة وايجابية مرة اخرى وهنا تكمن مأساة الانسان في خضم هذه العلاقة في دائرة اتسمت بالانغلاق والمراقبة .

في قصة « وهل اتاكم حديث القرود » يخرج السرد من واقعية تسجيلية مروية على لسان حكايات ليل عائلي جميل الى ضفاف تقنية فنية عالية ورؤيا تتفاعل بجدل الواقع « ان للأسود طرقاً لا تسلكها القردة ، لكن القردة كثيراً ما تحلم ان تكون اسوداً » ص ٢١ وهذا يقود الى الرمز والتجريد في الحياة الانسانية وفي اسلوب خاص بالشخصية المبدعة في مغامرتها على طريقين واضحين هما طريق الأسد الحقيقي / وطريق القرد اللاعبة المقلد / بكسر اللام .

من هذا الطقس الاجتماعي ينقلنا السرد الى قصة « المباراة » وهي قصة تنفرد بطرحها لهموم الانسان العراقي تبدأ منذ طفولة السارد / البطل وهو يمارس لعبة كرة القدم في محلته الشعبية صعوداً الى دور الشباب وهو يلعب في ملاعب المدينة الكبيرة ، هذا الطقس يحوله السرد تحت قناع فني ذي آلية ذات رونق خاص ينطلق من نقطة في ملعب شعبي صغير الى فضاءات واسعة تشمل الهموم الانسانية العراقية تحت ضغط واقع الحرب العدوانية المفروضة . ان « المباراة » تقدم مسحاً ملحمياً بالغ الاتساع لحياة الانسان العراقي عبر مواقف اشكالية تستوعب الابعاد السياسية في ظروف الحروب العدوانية وتجربة جيل الشباب في التسعينات والقاص احدهم تلك الظروف التي حملت همومها الخاصة بوشائجها العراقية وفي اطارها الانساني المأساوي

في « تهجدات الصحارى » قصص قصيرة جداً يمارس كتابتها عبد الامير المجر بذكاء وفهم دقيقين لهذا اللون من فن القصة . فهو يعتمد الضربة الفنية المركزة في الحدث وينقلها من الخبر العادي المحكي الى حالة ابداع فني وهو ما يتحقق في قصة « عنقاء النخيل » حيث تحولات الاجيال تحت ضغط الاحداث والقاء ضوء مستقبلي مرموز به في « الفسيلة » وتحولها الى « نخلة » .

في قصة « انزلاق » ضغط رؤيا السارد / البطل السوداوية ازاء واقع مأساوي يحاصره .

في قصة « زوايا النسيان » تناول الجدل العلاقة بين حالتي الجنون والعقل تحت ظرف الضغط الاجتماعي القاسي . وفي قصة « الذخيرة » لحظة بوح واعتراف بتأثير « تميمة الحظ » ازاء الخطر الخارجي رغم الجوع والبرد وبقائها / « ثروة » / التميمة تدافع عن حاملها .

في قصة « حزينة ترفض الورود » احتفاء باذن بنهاية الحرب حيث المدينة تغسل ادران المأساة والرصاص والموت ، وفي قصة « مفارقة » ادانة لمن يشغل مكاناً ليس اهلًا له ، السرد بلقطته الفنية يحول شعار ـ الرجل المناسب في المكان المناسب ـ الى قصة قصيرة جداً يتحقق فيها عنصر الابداع غير المباشر بالتعامل مع الحدث وهو ما يتحقق في هذه القصة شانها شان القصص القصيرة جداً الاخرى « احلام يقظة » و « حضارة اخرى » و « ابواق » و « هيروشيميات » و « بائعة الخبز » و « الليلة الاخيرة » حيث تتحقق لقطات فنية تجسد مأساة الشخوص وهم يواجهون قدرهم في نوع من السخرية والكوميديا السوداء وتتالق في قصة « غواية » سخرية ووجعاً في تحولات الشخصية من حال لحال تحت ضغط الحصار وجريمته الكبرى .

واذ ناتي الى نهاية قراءتنا لقصص « تهجدات الصحارى » لابد من الاشارة انها كانت مفاجاة فنية جميلة لي اتسمت بالسرد المتماسك الذي يبتعد عن الوصف العادي وينقلها الى عالم الشخصية الداخلي وهي تقنية فنية تحقق حضوراً في اول نتاج قصصي لعبد الامير المجر في تعاملها مع الواقع وفي حضورها الصادر عن تجارب حقيقية في ساحات الحرب والمواجهة والحصار حيث تتزايد كثافة اللغة لتضيف عمقاً لابعاد التجربة في عملية تحويلها الى نص وهي تتزاحم مثالة في الذاكرة .

■ تهجدات الصحارى .. صرخة الوحيد ـ قصص قصيرة للقاص عبد الامير المجر ـ بغداد ١٩٩٩ .

موت / انبعاث / حركة / بناء / موت ... وهكذا دورة الحياة في قصة « تهجدات الصحارى .. صوت الوحيد »

إشارات

كتب جديدة

# العولمة والتاريخ

▪ د. محمد درويش

كثر الحديث في السنوات القليلة الماضية ـ تحديداً أواخر تسعينيات القرن العشرين ـ عن العولمة، وصدرت عديد الكتب والابحاث عن هذه «الظاهرة» التي عدّها الكثير من الكتاب والمفكرين والمؤلفين، وبخاصة في العراق وعموم الوطن العربي، احدى إفرازات «النظام العالمي الجديد» و «القطب الاحادي» الذي بات يتحكم في الكثير من شؤون العالم الاقتصادية والسياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية، وبخاصة بعد تفكك الاتحاد السوفيتي و دول الكتلة الشرقية. واذا كان هؤلاء الكتاب قد انقسموا بين مؤيد للعولمة ومناهضٍ لها، فإن حقيقة واحدة ظلت غائبة عن أعين الطرفين المتخاصمين بشانها بعد أن أخذ كل طرف يعدد فوائدها أو يحصي مساوئها، كل على وفق هواه ومنفعته، سواء كانت آنية أو مستقبلية. هذه الحقيقة مفادها: إن العولمة ليست ظاهرة جديدة بل هي قديمة قدم بدء التبادل التجاري والتنافس الاقتصادي بين الامم، وإنها ليست حتمية تاريخية، بل مجرد نتيجة من نتائج الهيمنة الاقتصادية التي تسعى الى فرضها الدول الغربية الصناعية على بقية دول العالم الفقيرة.

وقد أكدَّ هذا الاتجاه العالمان الاقتصاديان (كيفن اورورك) الاستاذ في الكلية الجامعة بدبلن و(جيفري وليامسون) الاستاذ في جامعة هارفرد، حيث صدر للاثنين كتاب ضخم مطلع هذا العام (٢٠٠٠) بعنوان (العولمة والتاريخ: نشوء اقتصاد دول الاطلسي في القرن التاسع عشر) عن دار النشر التابعة لمعهد ماساشوسيتس التكنولوجي بالولايات المتحدة الاميركية. وقد أوضح هذان العالمان أن ما يقال عن حتمية العولمة ليس إلّا خطأ كبيراً، وأن انتصار العولمة وشموليتها اكذوبة. ويذهب المؤلفان الى أن العالم قد مر بظاهرة العولمة في أواخر القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، وان تلك العولمة تسببت في حدوث ردة فعل عنيفة معاكسة كبحت جماح تدفق البضائع والافراد والمال عبر الحدود بين الدول، وان الشيء نفسه قد يحدث مرة أخرى، ولكن على نحو يسير جداً هذه المرة.

يستعرض المؤلفان العصور التي مرت بها العولمة على مر التاريخ، ويؤكدان أن العولمة الأولى التي مرت بها البشرية وكان لها أبلغ الأثر في حياة الأمم والشعوب هي تلك التي بدأت سنة ١٨٤٠ وانتهت سنة ١٩١٤. ويوضحان: إن تلك العولمة كانت ذات أثر عنيف يفوق كثيراً ما نشاهده من تكامل اقتصادي في السوق العالمية منذ سنة ١٩٤٥. ويقدمان الامثلة على ذلك قائلين:

«هبطت تكاليف النقل هبوطاً شديداً وانهارت الحواجز التجارية إنهياراً سريعاً لم يسبق له مثيل. أما تدفق رأس المال العالمي كجزء من الناتج القومي فكان أعظم، والهجرة عبر الحدود أشد واكثف. ونتيجة لذلك، فقد شهدت الفترة الممتدة بين ١٨٥٠ ـ ١٩١٣ تقارباً في الاجور ومستوى المعيشة في اوروبا مع مثيلاتها في العالم الجديد على نحو أسرع مما كان عليه الأمر في أي وقت مضى».

ومن اهم عناصر تلك العولمة الزيادة التي حصلت في التجارة العالمية. فقد ارتفعت صادرات بريطانيا من اجمالي الناتج الداخلي من ١٠,٣٪ في سنة ١٨٧٠ الى ١٤,٧٪ في سنة ١٩١٣، في حين ارتفعت صادرات ألمانيا من اجمالي الناتج الداخلي من ٧,٤٪ الى ١٢,٢٪ في الفترة الزمنية نفسها. ويعزو المؤلفان الازدهار التجاري الذي مرت به بريطانيا وألمانيا الى اتباع سياسات حكومية اكثر تحرراً، إذ كانت بريطانيا هي الدولة العظمى الأولى التي تفتح أسواقها امام التجارة. وقد بدأت خطوتها المنفردة بإتجاه التجارة الحرة مع نهاية الحروب النابوليونية سنة ١٨١٥، وتوجتها بالغاء القوانين الخاصة بالحبوب سنة ١٨٤٦.

غير أن انخفاض تكاليف النقل أسهم اكثر من سياسات الحكومة في ازدهار الحركة التجارية. وكان للسفن البخارية والقنوات البحرية وخطوط السكك الحديد الدور الأكبر في تخفيض نفقات نقل البضائع. فعلى سبيل المثال: كانت تكاليف نقل (كوارتر) من القمح ـ اي ٢٨ باوند ـ من شيكاغو الى ليفربول بحراً تصل الى ١٧٧,٥ بنس سنة ١٨٦٨. وانخفضت هذه التكاليف سنة ١٩٠٢ لتصبح ٤٦,٥ بنس فقط. وبسبب تكاليف النقل الزهيدة والتعرفات الكمركية المنخفضة تقاربت الاسعار في جميع انحاء العالم، وفي حين كان ثمن القمح سنة ١٨٧٠ يزيد في ليفربول بمقدار ٥٨٪ كما هو عليه في شيكاغو، فإن هذه النسبة اصبحت سنة ١٨٩٥ لا تزيد عن ١٨٪.

إذا، كانت التجارة جزءً مهماً من العولمة، إلّا أن الأهم من ذلك هي الهجرة.

ففي المائة سنة الممتدة من ١٨٢٠ - ١٩٢٠ هاجر ما يقرب من ستين مليون اوروبي الى الامريكتين اللتين كانت تكثر فيها الموارد الطبيعية وتشح الايدي العاملة . وقد شدَّ ثلاثة اخماس هؤلاء الرجال الى الولايات المتحدة . علاوة على ذلك ، كانت هجرة الافراد قائمة على قدم وساق في القارة الاوربية نفسها . ففي العقد الأخير من القرن التاسع عشر كان عدد الايطاليين المهاجرين الى فرنسا وألمانيا يفوق كثيراً عدد امثالهم من الذين هاجروا الى اميركا . وكانت لهذه الهجرة آثار بالغة . ففي الفترة ما بين ١٨٧٠ و ١٩١٠ ازدادت القوة العاملة في الولايات المتحدة بمقدار ٢٤ ٪ ، وانخفضت القوة العاملة في ارلندة بمقدار ٤٥ ٪ . واذا كانت التجارة قد أدت الى تقارب في أسعار السلع العالمية ، فإن الهجرات الجماعية أدت بدورها الى تقارب مستويات الاجور ، اذ ارتفعت الأجور في السويد ، على سبيل المثال ، بنسبة ٢٤ ٪ من اجور اميركا سنة ١٨٥٦ الى ٥٨ ٪ سنة ١٩١٣ ، وكانت مستويات المعيشة الاميركية آنذاك شديدة الارتفاع .

ويمضي المؤلفان الى القول بأن الاموال تدفقت ، هي الأخرى ، في جميع أنحاء العالم على نحو لم يسبق له مثيل . وعلى وجه العموم ، كانت المدخرات في بريطانيا تمول عمليات حفر المناجم ومد شبكات السكك الحديد في العالم الجديد على نحو يمكِّن من انتاج المواد الغذائية للعمال البريطانين ويوفر المواد الخام للمعامل البريطانية .

وكان تدفق رؤوس الاموال تلك اكثر تعرضاً للتقلبات مما هي عليه اليوم . ومع هذا ، وبحلول العام ١٩١٣ ، كان ثلث الثروة البريطانية مستثمراً في ما وراء البحار . وفي سنة ١٨٩٤ ، كان صافي الديون الخارجية الاميركية يصل الى ٢٦٪ من اجمالي الناتج الداخلي .

وفي سنة ١٩٨٠ ، وقبل حدوث أزمة الديون في اميركا اللاتينية ، كان صافي الديون الخارجية البرازيلية تقدر بـ ١٩٪ فقط من اجمالي الناتج الداخلي .

ويستطرد المؤلفان قائلين بأن الاعتقاد ساد في القرن التاسع عشر بأن العالم سوف يمضي قدماً في هذا الاتجاه ليصبح قرية صغيرة . ولكن ذلك الاعتقاد سرعان ما ثبت بطلانه وخطاه ، حيث اطلق المتضررون من العولمة شرارة رد فعل سياسي ضدها وذلك حتى قبل أن تحكم الحرب العالمية الأولى عليها بالموت .

بدأ ذلك كله برد فعل مناهض للتجارة . ففي حين أخذت صادرات الحبوب الرخيصة الثمن من اميركا واوكرانيا تهدد اعمال المزارعين والفلاحين أواخر عقد السبعينيات من القرن التاسع عشر ، فإن اوروبا اغلقت اسواقها الزراعية . وكانت التعرفات الكمركية على الواردات عالية جداً ، فأدت الى التعويض عن الانخفاض الهائل في كلف النقل في العقود الزمنية الأربعة التي سبقت سنة ١٩١٤ . ولم تبق اسواقها الزراعية مفتوحة سوى بريطانيا والدانمرك ، اللتين كانتا مستوردتين للمواد الغذائية ، وارلندة التي كانت تحكمها بريطانيا .

أما الولايات المتحدة فقد اغلقت ، هي الأخرى ، أسواقها . ففي ستينيات القرن التاسع عشر رفعت من نسبة التعرفة الكمركية كي تتمكن من تمويل الحرب الاهلية وعمدت بعد ذلك بفترة وجيزة الى وضع عوائق أخرى لحماية صناعاتها الناشئة من المنافسة الاوربية .



بعد هذا كله حدث رد الفعل العنيف ازاء الهجرة . وكانت الولايات المتحدة قبل سنة ١٩٢١ قد فرضت قيوداً على الهجرة التي كانت تهدد بتخفيض مستويات معيشة العمال الاميركيين . وقد حذت كل من الارجنتين وكندا حذوها . وفي نهاية المطاف ، سارت العولمة في الاتجاه المعاكس عندما دفعت الحرب العالمية الأولى والكساد العظيم الحكومات الى اتخاذ مزيد الخطوات باتجاه سياسة وطنية تهدف الى الاكتفاء الذاتي .

إن هذا الكتاب الذي يطرحه هذان العالمان في علم الاقتصاد ليس كتاباً سهل القراءة ، وخاصة اذا كان القارىء ليس ملماً بالاقتصاد . الّا أنه يمثل نظرة ثاقبة وفريدة الى مختلف جوانب العولمة . ويهدف أساساً الى القول بأن العولمة تحفر قبرها بيدها ، وعلى كل من يعتقد بأن تاريخ الاقتصاد هراء أن يقرأه بتانٍ .

كتب أجنبية

# اوكتافيوباث : دفاعا عن الشعر

▪ بقلم : أدورد هرش

▪ ترجمة : زيد نعمان ماهر





كان اوكتافيوباث ، وهو يكتب الشعر ، مثل امرىء متعبدٍ في صومعة يمارس طقوس ديانة سرية ، فقد أقام باث في عالم ألغاز الشعر ، واستحثَ أسراره المقدّسة ، وأمعن القراءة والنظر في أحشائه ، لينقش رؤاه ويرسّخ ايحاءاته . كانت الكتابة بالنسبة له فعلًا بدائياً ، وكانت الصفحة الفارغة ، إذ يحدّق فيها ، كأنّها لجّة عميقة تدفعه الى الترنّح على حافة اللغة . واذا بالقصائد التي يأتي بها من تلكم اللُّجة تفيض غرابةً ودهشة ، وتنطق بحكمةٍ كحكمةِ النّاسك في صومعته ، ويشعور بقدسية الأشياء يسبّب الدّوار . كان باث يجتزر هذهِ القصائد من الصمت اجتزاراً ، بأسلوبٍ كأنه السّحر . ففي قصيدته القصيرة الغامضة « إسكْريتورا » ( « الكتابة » ) يقول : « أخطّها أحرفاً / كما يخط النهار صُوَره / وينفخ عليها / ثم يتركها وراء ظهره . »

بدأ « باث » كتابة الشعر وهو في سن المراهقة ولم يتوقف حتى نهاية حياته . كان الشعر الغنائي بالنسبة له نشاطاً جوهرياً ، في صلب وجوده ؛ وكان يرى ، على مدى ما يقرب من سبعين عاماً ، أنه مدفوع الى السعي الى الربط بينه وبين الآخرين من خلال حسّية الكلمات ، أي تأجّجها الإيقاعي . لهذا لم يكن الإلهام بالنسبة له كياناً ساكناً ، بل اندفاعاً الى الأمام ، أو تطلّعاً ؛ إنه فعل الذهاب « الى ماوراء انفسِنا نحو مواجهة انفسِنا . » كتب باث الشعر بوعي حادّ بكونه هو ذاته وفي عين الوقت شخصاً آخر أو شيئاً آخر . وقد دعا هذا بـ الصوت الآخر . كان يؤمن بأنّ إتحاد الأصوات ـ أي فعل الصيرورة الشعرية ـ وسيلة ملائمة لكسر التتابع الزمني ، « وسيلة للدخول في عالم الزمن الخالص ، وانغماساً في مياه الوجود الأصلية . »

الآن وقد رحل باث عن هذهِ الدنيا ( عن أربعة وثمانين عاماً ) ، أشعر ، وأنا الذي يلتهم قصائده ومقالاته منذ زمن بعيد ، كأنّ ضياءاً متوهّجاً غادر هذا العالم في التاسع عشر من نيسان ١٩٩٨ . بلْ إنّ حقبة أدبيّة ، هي المشهد الثقافي للأمريكيتين بكُلّيته ، في طريقها الى الزوال .

توزع اهتمام « باث » الفكري بين الشعر والتاريخ ، يتنازعانه ، ليحدث تصادم فاعل بين الإثنين في نفسه ، إذ كان كلّ منهما يفرض شروطه ومتطلباته على نكائه الرهيب . كان الأول بمثابة أغنية عنيدة متقلبة ، كما الصافرة ، تدعوه الى حاضر أزليّ ، الى تكريس شهواني للحظات ، والى وفرة هائلة من الزمن والكينونة ؛ في حين أنّ الثاني اتخذ صيغةً مادية بوصفهِ خطاباً محسوباً وفقاً لضوابط معيّنة يذكّره بالحاجات الإجتماعية والسياسية للآخرين ، وهو ، أي التاريخ ، أشبه بمحاضرة بليغة حول طبيعة مفهوم Civitas ـ حول أهمية الشؤون العالمية وقوانين المعالجة المؤقتة .

كان لـ « باث » حسّ دقيق بمسؤوليات الحياة المدنية الملقاة على عاتق الشاعر . فدخل بلهفةٍ مجال الغارات السياسية ، بوصفهِ دبلوماسيّاً لوزارة الخارجية ، وبوصفه المحرّر المؤسّس للعديد من المجلّات ، ومفكّراً ناقداً صريحاً ذا شخصية جليّة . ثقافياً كان باث من نوي النزعة التعدّدية ، وكان بطلًا للديمقراطية الليبرالية ( إذْ أعلن يوماً : « إنّ حريتي تبدأ بالإعتراف بحرية الآخرين » ) . وكان يؤرّقه منذ شبابه التساؤل عما اذا كانت كتابة الشعر أمراً يستحق العناء أم لا . وانطلاقاً منذ هذه الحاجة لتفسير نفسه نضج ونما ليصير ناقداً مدافعاً عن الشعر رائعاً . إنّ تنوّقه الأدبيّ قد طال الأدب بجميع أنماطه ، فصار على حدّ تعبير إيرفنغ هاو « عصبة أدبية من رجل واحد » ، وصار أيضاً عالم آثارٍ ثقافياً ذا بصيرةٍ نافذة . من أعماله النثرية كتاب متاهة الوحدة ( ١٩٥٠ ) ، وهو نوع من

التحليل السايكولوجي للنفسية المكسيكية الجمعية ، وكتاب في ضياء الهند ( ١٩٩٥ ) ، وهو شهادة في الاثر الذي كان للهند في حياته وأعماله . غير أنّ ما يثير الحيرة هو أن سعي « پاث » وراء الحداثة ، دفعه الى العودة الى البدايات ، الى العصور والثقافات القديمة ، الى المعابد والآلهة ، وخرافات المكسيك وأساطيرها في العهد ماقبل الحقبة الكولومبية ، فضلًا عن العودة الى ينابيع الديانة الهندية .

انّ پاث لم يفقد قطّ قدرة الشعر غير العقلانية ولغزه المقدّس وجرأته الروحية ؛ وهو لم يبتعد عن جذور الشعر الضاربة في أعماق التاريخ . يقول في كتابه القوس والقيثارة ، وهو دفاع عن الشعر مكين من النوع الذي كان سيسّر الشاعر شلي ، « إن الشعر معرفة ، انقاذ ، قوة ، وتخلٍّ . » تصدّىٰ « پاث » للشعر الغنائي بوصفِهِ نشاطاً عاطفياً ثورياً ، وتمريناً روحياً ، بل وسيلة تحرير داخلي ، سعياً نحو التغيير الشكلي . انّ المقالات التي كتبت بعد وفاته في معرض نعيه وتعديد مناقبه ملأىٰ بالثناء والاحترام ؛ مع هذا شعرت وأنا أقرأها بأنّ مكانة .. پاث .. ككاتب أدبيّ ( وانّ كتبه في تاريخ هذا العصر وسياساته ) تنذر بخطر التعتيم على أعماله الشعرية ، بالرغم من أنّ كتاباته جميعها كانت ناتجة عن التزامه الشعر . قال يوماً في كتابه الموسوم الشعر ، الخرافة ، الثورة : « كتبت الشعر مُذْ كنت صبيّاً مراهِقاً ، ولم أتوقف عن كتابة الشعر أبداً . كان طموحي أن أصير شاعراً ولا شيء سوىٰ ذلك . وفي كتبي النثرية قصدتُ أن أكون في خدمة الشعر ، أن أبرز وجوده وأدافع عنه ، أن أفسّره للآخرين ولنفسي أيضاً . ولقد اكتشفت في زمن قصير أنّ الدفاع عن الشعر ، وهو أمر يحظىٰ بالإزدراء في هذا القرن ، أمر غير قابل للإفتراق عن الدفاع عن الحرية . ذلك هو مصدر اهتمامي بالقضايا السياسية والإجتماعية التي هزّت عصرنا . » وعاد « پاث » الى قضية الحرية ، النفسية وغيرها ، بتركيز شديد قاسٍ لا يرحم ، لتشغله طوال حياته .

كان پاث يعلم عن الحرية الروحية الكثير لدرجة أنّ الامر يبدو بمثابة صدمةٍ عندما نتذكر أنه كتب الكثير من شعرهِ منطلقاً من شعور راديكالي بالتغرب والنفي ، أي هو الشعور باللاواقعية . كان يعتبر تجربة ولادة الإنسان « جرحاً لا يندمل أبداً » ، وقد سعىٰ من خلال الشعر الى الاتحاد بالآخرين . ترىٰ قصائده تمتليء بالانفاق والجسور الوهمية ، بمعابر وعتبات قائمة ، وممرّات بدائية وارتفاعات مسببة للدّوار . فهو يتارجح بين الاعتزال وادامة الصلات ، بين العزلة والمشاركة ، بين الشك والفرح الغامر . لقد كان يتحسس بشكل غامض مقلق وجود الفضاءات الداخلية التي لا تفتأ تنفتح في عالم الشعر . ثمّ إنّ في وسع أبياته الشعرية أن تحفز نوعاً من الإنسياب والترنح الذهنيين ، أي الشعور بالسّفر عبر ممرات داخلية لا نهاية لها :

ابحث ، فلا أعثر على شيء ؛ أكتب وحيداً ،
لا أحد هنا ؛ وينتهي النهار ،
وينتهي العام ، وأنتهي بانتهاء اللحظة ،
أنتهي في الاعماق ، ممرّاً لا تراه العين
عبر المرايا التي تكرر صورتي الممزّقة ،
أسير خلل الايام ، خلل اللحظات التي وطأتها الاقدام ،
أسير خلال أفكار ظلي كلها ،
أسير خلال ظلي بحثاً عن لحظة ما .....

كان ذكاء « پاث » ينطوي على نزعة شكوكية ، لكننا نجد أنّ قصائده تستند الى شهوانية فرحة مبتهجة في بعض الأحيان ، ومتألمة متوجّعة في أحيان أخرىٰ . إذ إنّ قصائده في معظمها تبدو وقد كدّرها الغياب الغامض أو الحضور الغامض للمعشوق . فعندما يغيب المعشوق عن القصيدة ، يشعر « پاث » بأنه قد عُزِلَ وبشكل حاد عن الطبيعة وعن نفسه ، بأنه قد ألقي الى الوراء وأعيد الى رغباته الاغترابية والى التدفق الخطيّ للزمن . ولكن عندما يأتي المعشوق زائراً القصيدة ، فانّ « پاث » يشعر بدائرية الزمن المترعة ، برقصة الكينونة ، وباقرار لحظة خالدةٍ واحدة . هكذا يصبح الشعر وسيلة إدراكٍ للغايات ، أي مواءمة المتعارضات ؛ يصير أسلوباً للمشاركة في كونٍ وافر غزير . إنه يصير شكلًا للحبّ الخلّاق الذي يبطِلُ وجوده العالم الزمني . هنا « كلّ شيء يتحول ، كلّ شيء مقدس / كل مكانٍ هو مركز العالم / الليلة الاولىٰ لم تنته بعد » ، النهار الاول لم ينته بعد / ليولد العالم من قبلة بين إثنين . »

في كتابه الرائع عن الحب والنزعة الشهوانية والمسمىٰ اللهب المزدوج ، يربط « پاث » بشكل ظاهر معلن بين الفعل الشهواني والفعل الشعري من خلال عامل الخيال . « إنّ الخيال يحوّل الشعر الى مناسبة إحتفالية والى طقس من الطقوس ، ويحول اللغة الى ايقاع واستعارة شعرية ، » كما يقول الشاعر ويضيف ، « ان الصورة الشعرية نتاج تعانق واقعياتٍ متعارضة ، أمّا القافية ، فهي جِماع الأصوات ؛ الشعر يطبع اللغة والعالم بطابَع شهواني ، لان العملية شهوانية في البدء . » الحق إنني متأثر برأي « پاث » القائل إنّ الحبّ ، كما الشعر ، « انتصار على الزمن ، لمحةٌ من الجانب الآخر ، لمحةٌ ممّا هو هناك وممّا هو هنا أيضاً ، حيث لا يتغير شيء ، وحيث أنّ كلّ شيء كائنٌ هو كائن بحق . » ، نكاد نشعر هنا بضرورة العودة الى الوراء ، الى الشاعر إمرسِن ، لملاحظة هذا التعانق القوي واسع النطاق بين المتطلبات التخيّلية في الشعر وفي الحب الانساني .

ترك اوكتافيوپاث وراءه أكثر من أربعين كتاباً ، وهو جهد هائل سننقّب فيه لسنين قادمة . انّ القراء الذين يعرفون الاسبانية التي كَتَبَ بها قصائده ، إضافةً الى قراء كتبه المترجمة الملهَمَة العديدة ، سيعودون مرة تلو مرة الى شاعر الفراق والانصهار هذا ، الى عقل الامريكيتين اوكتافيوپاث . ففي التراث الذي تركه لنا سحر أعظم وفتنة أعظم وحياة أوفر □

عن ملحق Book Review الاسبوعي الصادر عن
صحيفة The New York Times